ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

6 වෙනි කලාපය

1962 මාර්තු

පිටකවරය:

අවලොකිතෙශ්වර බොධිසත්ත්වයෝ
— සිතුල්පව්වෙන්

ඡායාරූපය:

පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස්
ආචාර්ය ගොඩකුඹුරේ මහතාගෙනි.

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

(සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ සහාය ඇතිවය)

සංස්කාරකවරු:

ඔස්මින් ජයවර්ධන
ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

6 වැනි කලාපය

1962 මාර්තු

පටුන

ඇම්බැක්කේ අම්බලම

චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ ... 1

නාඩගම හා තූර්ති

සාන්තන රාජපක්ෂ ... 11

සමකාලීන සිතුම් පැතුම් වටා ගෙතුණු නාට්‍ය තුනක්

සු. හැ. ජ. සුගුණසිරි ... 15

සංගීතයේ විවිධ රූප හා එහි ව්‍යාප්තිය

ඩබ්ලිව්. ඩී. අමරදේව ... 19

බුදු පිළිමය සංකේතයක් ද?

කේ. ජයතිලක ... 23

කාව්‍යය හා නාට්‍යමය ගුණය

ජිනේසි අපොන්සු ... 26

සිංහල නෘත්‍ය සංගීතය

සෝමදාස ඇල්විටිගල ... 36

සංස්කෘත නාට්‍යයේ ක්‍රම විකාශය

ගුණසීල ජයවර්ධන ... 40

ඇම්බැක්කේ අම්බලම

චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ

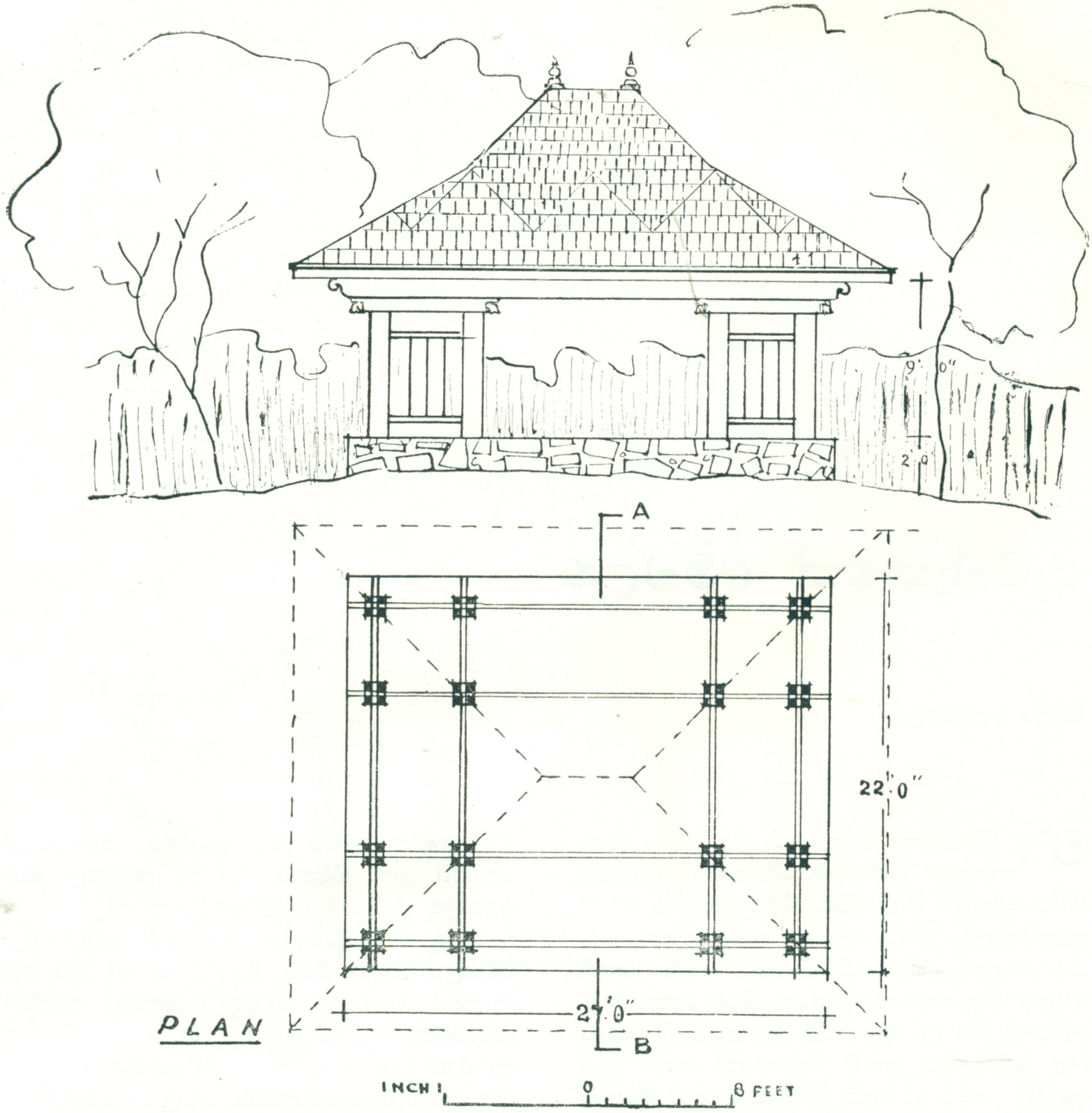
වර්ෂ 1961 කේ දෙසැම්බර් මාසයේ ''කලා සහරාව'' මගින් පනාවිටියේ ලී කැටයම් සහිත අම්බලම ගැන කෙටි විස්තරයක් අප විසින් පළකරනලදි. මෙය ලීයෙන් කළ අම්බලමකි. එය වෙලක් අහබඩ පිහිටියේය. මෙහි වනාහි වෙලක් මැද ගල්පොත්තක් උඩ සිටවූ රූකම් කළ ගල්කණු මත දූව ඇද පෙති උළු සෙවෙලි කොට කළ අම්බලමක කෙටි විස්තරයක් ගෙන හැර දක්වමු. මෙම අම්බලම පිහිටියේ මහනුවරදිසාවේ උඩුනුවර මැදපළාතේ ඇම්බැක්ක නම් ගමේය. සිවිල් නිලධාරි ලුවිස් මහතා කළ උඩරට ගෘහ නිර්මාණය පිළිබඳ නිබන්ධනයෙහි මෙම අම්බලමට ''මඩම'' යයි නම් කර තිබේ. පයින් ගමනාගමනය කළ කාලවලදී ප්‍රසිද්ධ මහමාවත්වල අම්බලන් සෑදීමට උවමනාවූ හේතු මෙහි විස්තර කරන්ට අදහස් නොකරමි. එහෙත් එම අම්බලන් සෑදීම පිළිබඳ ඇතැම් තොරතුරු ඉදිරිපත් කිරීම ප්‍රයෝජන සහිතය. ලංකාවේ පැරණි මාවත් වෙල්යායවල් උඩින් ගිය බව එම මාර්ග සම්බන්ධවූ කරුණු හදාරණ විට පැහැදිලිවේ. මේ වෙල්යායවල් ඇතැම් විට හැතැප්මක් දෙකක් දිගය. දික් වෙල්යායක් මැදින් පාරක් යන විට එහි අම්බලමක් සෑදීම අවශ්‍යවේ. එබඳු ගොඩනැගිල්ලක් ඉදි කිරීමට සුදුසුවූ තැන් කුඹුරු අතර ලැබේ. එනම් ගල්පොත්තක් සහිත ගොඩැල්ලක්ය. නැතහොත් තනිකර උස් බිමක්ය. එවැනි තැන්වල කළ අම්බලම් රාශියක් තවම ඉතිරිව තිබේ.

මහනුවර රාජධානිය කාලයේදී වෙල් මැද අම්බලම් සාදන සිරිත දියුණුව තිබුණු බව එම කාලයේ කරනලද සිවුපද පොතක්වූ පත්තිනි කථාවෙන් පෙනේ. මෙය දකුණු ඉන්දියාවේ කථාවක් වුවද සිංහළ රටේ කිවියා එය මේ රටේ කථාවක් හැටියට ගොතනවිට වෙල මැද අම්බලමක පත්තිනිදේවි හා කාලි ඉඳගන උන් හැටි කියයි.

ගොසින් බැසපු වෙල්ලියෙ අම්බලම   ය
ඒ අම්බලමේ වැසෙන යකින්නි   ය
වෙල පහලින් කට ආයා එන්නි   ය
අද මගෙ ගොදුරෙයි අදහා ගන්නි   ය

උඩරට වෙල්යායවල පිහිටි අම්බලන් දැක සිටි කෙනෙකුන්ට මෙහි කී කවියෙන් දන්වන චිත්‍රය හොඳහැටි වටහා ගත හැකිය.

සිංහළ කිවියෝ අම්බලන් රූප්පා ආදිය ස්වකීය උදහරණයන්හිද එකෙකුට තීරු නොවූ සියලු දෙනාට අයිති තැන්සේ දුටුවෝය. දහහත්වන දහඅටවන සියවස පමණේදී කරන ලද ''ඊස්වර මාලය'' නම් කව්පොතේ මෙම සිවුපදය එයි:



1 අම්බලමේ බිම් බෙදුම හා වහලය සහිත ගොඩනැගිල්ල ඉදිරියෙන් පෙනෙන හැටි

නි න් ද වෙන අම්බලන් රුප්පා ඇද්ද
එකකුට තිරුවේ
බැන් ද වැව් පා අමුණු පෙරමග ඇද්ද
එකකුට තිරුවේ
නි න් ද වෙන ඔරු පාරු ගංතොට ඇද්ද
එකකුට තිරුවේ
ම න් ද මරිගොන් මෝඩ ඉසිවර මෙතතු
මදකුත් නො බැළුවේ

මෙයින් අම්බලන්, ගස්මුල්, වැව්, ඇළ, අමුණු, ගංතොට ඔරුපාරු සාධාරණ වස්තු හැටියට සලකත්.

සිංහලයෝ මේ දේ සුලභ කිරීම පිංකමක් කොට සලකා ඒ වැඩ තමන්ගේ පුද්ගලික වැඩට වඩා ඕනෑකමින් හා දක්ෂ අන්දමින් කළෝය. එම නිසයි අලංකාර කැටයම් රූකම් ඇතිව කළ අම්බලන් වැනි ගොඩනැගිලි නෂ්ටාවශෙෂ වශයෙන් වත් අප රටේ තියෙන්නේ.

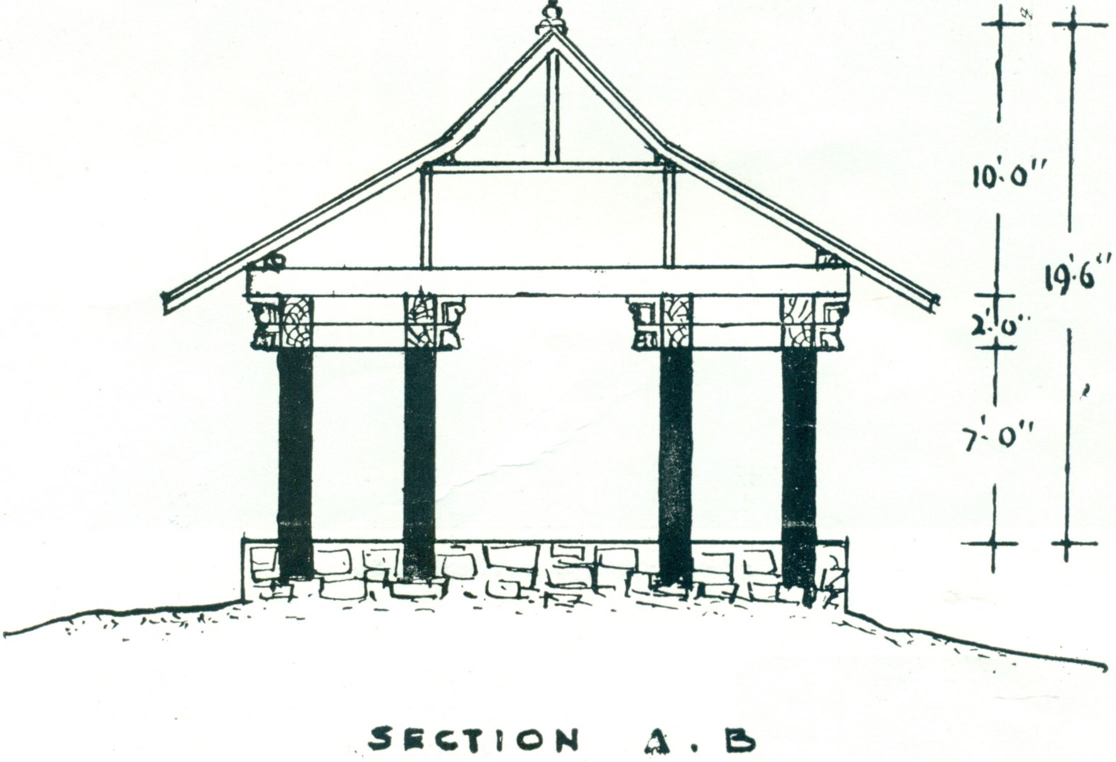
වෙල්මැද පිහිටි අම්බලන් මගීන්ට පමණක් නොව කුඹුරුවැඩ කරන්නන්ටද ආහාර ගැනීම විඩා හැරීම අව්වට වැස්සට ආවරණය පිණිස ප්‍රයෝජනවත්වේ. මහජනයාගේ සුවපහසුව පිණිස කරනලද අම්බලම් රූප කර්ම හා කැටයම්වලින්

අලංකාර කොට කිරීම සිංහළ ගෙවල් ගොඩනැගිලි සාදන්නන්ගේ සිරිත විය.

ඇම්බැක්කේ ගල්අම්බලම පිහිටා ඇත්තේ මහා විශාල වෙල්යායක නොවේ. පොඩි වෙල්යායක පිහිටි තරමක් උස ගල්පොත්තක් උඩය. එය ගොඩනඟන ලද්දේ ගම්පළ සිට උඩුනුවර ලංකාතිලකයට එන පාරේයයිද ක්‍රිස්තුවර්ෂ 1342 කේ සිට 1352 ක දක්වා ගම්පළ රජ කළ සිවුවන භුවනෙකබාහු රජ්ජුරුවන් ලංකාතිලකය කරන දවස ගමන් පහසුව සඳහා එම අම්බලම කරනලද බවද පළාතේ වැසියෝ කියත්.

අම්බලමකට ගිය දසාවක්.

ඇම්බැක්කේ මහසෙන් දෙවිරදපාය නොහොත් කතරගම්දේවාලය රට පුරා ප්‍රසිද්ධ වී ඇත්තේ එහි විසිතුරු ලී කැටයම් නිසාය. අප විසින් මෙම ''කලාසහරාවේ'' වර්ෂ 1961 කේ සැපතැම්බර් මාසයට ඉකුත්වන තුන්මාසය වෙනුවෙන් නිකුත් කළ 4 වෙනි කලාපයේ ''සිංහල නාට්‍යය හා වාදනය'' යන නමින් පළකළ ලිපිය මගින් එම කැටයම්වලින් රබන්ගසන්නෙකුගේ රූපයක්ද අර්ධමනුෂ්‍ය නළඟනකගේ රුවක්ද ගෙනහැර දක්වූවමු. එහෙත් එම දේවාලයේ දෙරටුවාසලේ



2 වහල සහිත ගොඩනැගිල්ලේ හරස්කැපුම

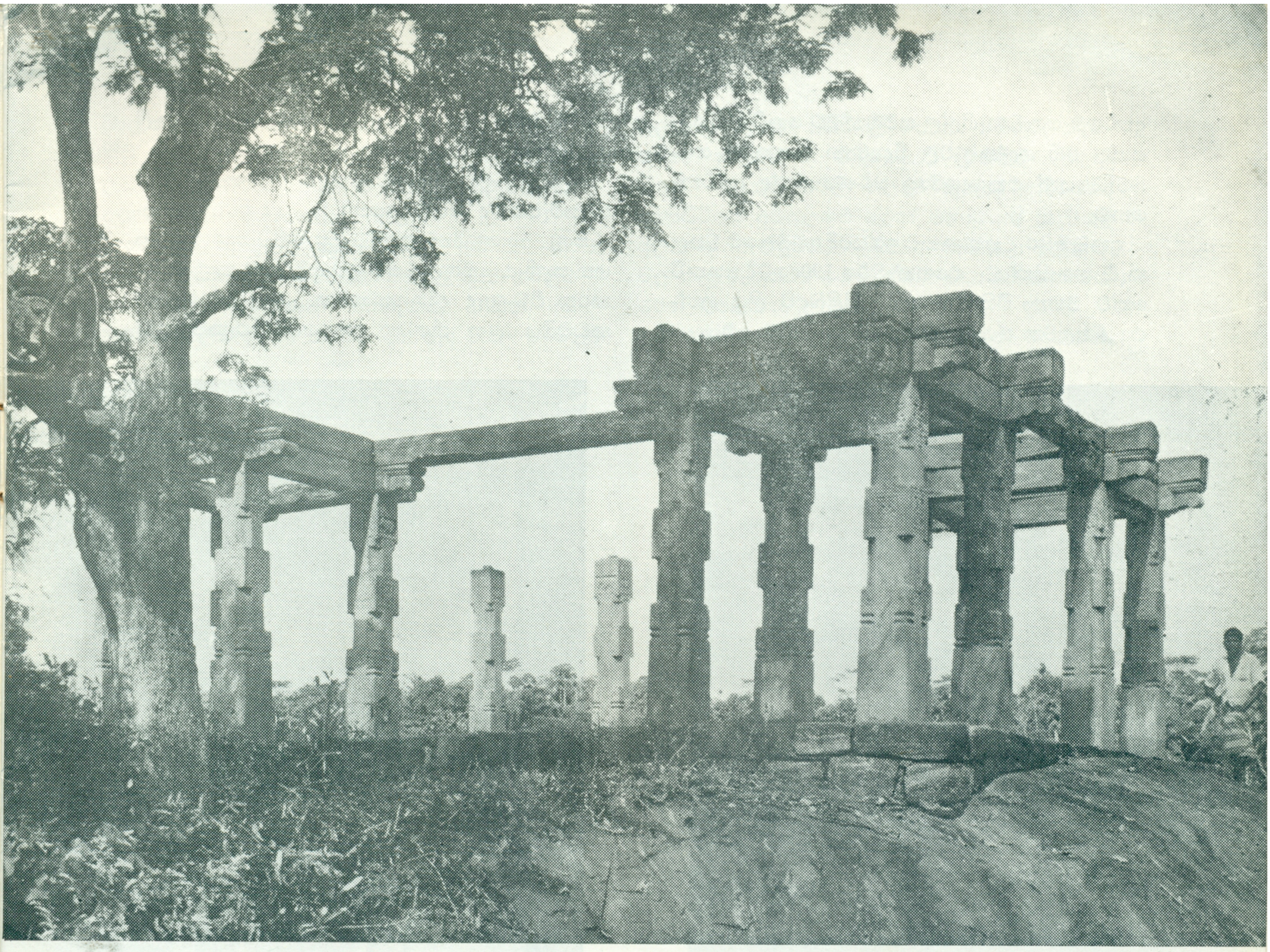
මේ ඇර අම්බලමේ ඉතිහාසය පිළිබඳව අපට කිසිවක් අසා කියා දැනගන්ට නොලැබුණි. එම අම්බලමට පෙර දී තිබූ නියම නමක්ද සොයාගන්ට ලැබුණේ නැත. අම්බලම පිහිටි වෙලට නම් විජයන්දෙණියයයි කීවේලු.(1) දැනට අම්බලම ළඟින් ගලන ඇළේ රජකයන් රෙදි සෝද අම්බලම පිහිටි ගලේ හා අම්බලමේ ගල්කණුවල ආධාරයෙන් ලණු ඇද සේදූ රෙදි වියලීමට පාවිච්චි කරන නිසා ඊට ''තොටුපලේ අම්බලම'' යයි කියත්. විචිත්‍ර රූකමින් අලංකාර කොට රාජපරිභොගයට කළ කැටයම් තවම ප්‍රසිද්ධකර නැත. මෙම ලිපියේ මාතෘකාව වන ඇම්බැක්කේ දේවාලය සමීපයේ වෙල මැද පිහිටා තිබූ අම්බලමේ ගල්කණුවල රූපකර්ම දේවාලයේ කැටයම්වලට වඩා දේවාල දෙරටුවාසලේ කැටයම් හා සමානයයි එම කැටයම් හා රූපකර්ම සමකර පරීක්ෂා කරන්නෙකුට පළමු විමසීමේදී පෙනෙන්ට පුළුවනි. ඇතැම් විට මෙසේ වැටහීමට හේතුව අම්බලමේ ගලින් කළ කණුවල මුල් කර්මාන්තම ඉතුරුවී තිබෙන නිසා ද ලී කැටයම් කලින්කල වෙනස්වුණු නිසාද විය

1 අම්බලම: වහලය කැඩෙන්ට පෙර

3 ගල් කණු දෙකක්

හැකිය. එහෙත් මුඛපරම්පරාගත කීම් අනුවත් ගල්අම්බලම දේවාලයට වඩා පැරණි බව සැලකිය යුතුයි. අම්බලම කරනලද්දේ ඈපා වශයෙන් හා මහරජ වශයෙන් ක්‍රිස්තුවර්ෂ 1342 ක සිට 1352 දක්වා රජකළ සතරවන භුවනෙකබාහු රජ දවසයයි කියන බව යට දැක්වූයෙමි. (ලංකාතිලක සෙල්ලිපි සන්නසේ එන හැටියට මේ රජුගේ රාජපදප්‍රාප්තිය ශකවර්ෂ 1260 නොහොත් ක්‍රිස්තු වර්ෂ 1338-1339 ය පිරුණායින් පසුවය) දේවාලය කරන ලද්දේ යුවරජ වශයෙන් හා මහරජ වශයෙන් ක්‍රිස්තුවර්ෂ 1357 ත සිට 1375 හ දක්වා රජකළ තුන්වන වික්‍රමබාහු රජ දවසයයි කියත්. එසේ බලන විට ඉතිහාසය අනුවත් අම්බලම කර ඇත්තේ දේවාලයට පෙරය.

වර්ෂ 1916 පමණේදී සිවිල් නිලධාරි බෙල් මහතා විසින් සැපයූ ලිපියකින් ඇම්බැක්කේ දේවාලය සමීපයේ විජයන්දෙණිය නම්වූ වෙලක පිහිටි ගලක



2 වහලේ කැඩුනායින් පසු

සෙල්ලිපියක් ඇති බව ද ඒ කාලයේදීම එය කුඹුරේ මඩින් වැසී තිබුණායයිද අපට දැනගන්නට ලැබේ. (අංක 1 පසු ලිපි සටහන බලනු.) ඒ සෙල්ලිපිය කොටා ඇති ගල අම්බලම පිහිටි ගලමයයි අනුමාන කරමු. සෙල්ලිපියේ ඉතුරුව තිබෙන පේළි දෙකින් දැනගතහැක්කේ බුද්ධවර්ෂ 1953 එනම් ක්‍රිස්තුවර්ෂ 1409–1410 පමණකි. ඒ මෙසේය:

(1) ශ්‍රී බුද්ධවර්ෂයෙන් එක්වාදහස් නවසිය තෙපනස් (වන)............

(2) ත්‍රි සිංහළාධීශ්වර............

ලිපියෙන් කියවෙන රජුගේ නාමය කඩා දමාය. මේ ලිපිය මෙහි සඳහන් කළත් එය අම්බලම සෑදූ දිනය සොයා ගැනීමට ප්‍රයෝජනයවේදැයි සැක සහිතය.

අපි මෙහි විස්තර කරන ගොඩනැගිල්ලට ඇම්බැක්කේ විජයන්දෙණියේ ගල්අම්බලම යයි කියමු.

4 පාලපෙති, සිංහරූප, නෙළුම්මල

දැන් මේ ගොඩනැගිල්ල සම්බන්ධව කෙටි විස්තරයක්ද එහි ගල්කණුවල විද්‍යමාන රූපකර්ම සම්බන්ධයෙන් ඒකදෙශමාත්‍ර වර්ණනාවක්ද දක්වන්නෙමු.

දැනට අවුරුදු ගණනකට ඉස්සරදී අම්බලමේ වහල කැඩී ගොසින්ය. එහෙත් වර්ෂ 1908වේදී හෙන්රි කේව් මහතා විසින් ලංකාව පිළිබඳව ලියූ ග්‍රන්ථයේ පළවන ඡයාරූපයකින් එවකට එම අම්බලම

5 පාලපෙති, ලියකම්, නෙළුම්මල

තිබූ හැටි බලාගත හැකිය. (1 වෙනි ඡයාරූපය, අංක 2 පසු ලිපියද බලනු) එයින් වැඩුණු ගොයම් සහිත වෙලේ ගල උඩ අම්බලම දිස්වෙන අන්දම පෙන්වයි. අම්බලමේ ගල්කණු දහසයින් දහතුනක්ම පින්තූරයේ පෙනේ. ඒ ගල්කණුද වනාහි කැටයම් කරන්ට සකස්කළ ලී කණුවල ආකාරයෙන් දර්ශනය වේ. වහල පෙතිඋළු සොයාය. මුදුන්වලට කැටඋළු තබාය. වහල මුදුන දෙපැත්තේ මැටි කොත් දෙකක්ය. එම කාලයේදී

වුවත් වහල අග ගෝණැස් හෝ වඩිම්බු ලෑලි නොපෙනේ.

ගල්ටැම් උඩ ඇඳූ දැව ශෙෂව තිබූ කල්හි ගත් ඡායාරූපයක්ද මෙහි පෙන්වමු. (2 වෙනි ඡායාරූපය). මෙයින් එවකට දැව පිහිටි අන්දම බලා ගත හැකිය. එහෙත් මේ දැව අම්බලම පළමුවෙන් කරන විට ඇඳූ දැව නොවේය. ගල්ටැම් මුදුනේ කුඩුම්බිය ළඟ තිබෙන පාලපෙති රූකම් ඉන්

6 පාලපෙති, හංස-සිංහරූප, නෙළුම්මල

උඩින් සවිකළ පේකඩක කැටයම් හා සම්බන්ධ බව හොඳින්ම පෙනෙන නිසා මුලදී ගල්ටැම් උඩ ලී පේකඩ සවිකොට ඊමත සුලිපත්කඩ පිට දැව ඇද වහලය නැංවූ බව හොඳහැටි අවබොධවේ. (3) එයින් පළමු අම්බලමේ උස ප්‍රමාණයද දැන් ගණන් බලනවාට වඩා උස්විය යුතුයි.

අද දවසේ අම්බලමේ ලී කර්මාන්තවලින් ඉතුරුව තිබෙන්නේ එක්කොණක පමණක් දැව ස්වල්පයක්‍ය. අම්බලමේ අවසාන අවධියේ මේ යටලී

බාල්ක පේකඩ නැතිව ගල්ටැම් පිට සවිකර තිබූ සැටි පෙන්වයි. මේ අවස්ථාවේදී ගල්ටැම්හි උඩම කොටුවේ රූපකර්ම ඒ නිමකළ ශිල්පියාගේ අදහස අනුව දිස්වෙන්නේ නැත.

අම්බලම ඇතුළේ භූමිය දිගින් අඩි 27 කි. පළලින් අඩි 22 කි. එහෙයින් වහලේ මුදුන්යටලීය අඩි 5 ක් යයි ගණන් ගතහැකිය. උසින් අඩි හතක්වූ ගල්කණු 16 ක් පිට දූව ඇද වහල නංවා

7 පාලපෙති, ඇත් රූපය, නෙළුම් මල

8 කිබිහි මුහුණ

තිබේ. බිම සිට වහලේ මුදුන දක්වා උස අඩි 19 1/2 කි. යටකී ලෙස මුලදී අම්බලමේ වහලේ යටලී පේකඩ උඩ සවිකළා නම් මුලදී එහි උස අඩි 21 ක් වත් විය යුතුය. පේකඩවලට අඩි 1 1/2 ගණනේවත් ගණන් ගෙනය. බිම් අත්තිවාරමද අඩි 2 කට වඩා උසය. (ඇඳූ ප්ලෑන් – බෙදුම් අංක 1 හා අංක 2).

අම්බලම සෑදීමට උපයෝගි කරගත් දූව ලීවල කුමන කැටයම් කරතිබුණාදැයි දූන් කිය නොහැකිය.

ගල්කණු මුදුනේ පිහිටි ලී පේකඩ විසිතුරු කැටයමින් නිමකොට තිබුණේයයි සිතීමට ලකුණු තිබේ. එසේම යටලී තලන් කුරුපා ආදියෙහිද පනාවිටියේ අම්බලමේ මෙන් නොයෙක් කැටයම් අලංකාර ඇතිවූයේයයි සිතිය හැකිය. ගල්කණු වල කැපූ රූපකර්ම පමණක්ය. ඒවායින් සමහරක් මෙහි පෙන්වනු ලැබේ.

3 වෙනි ඡායාරූපය: මෙහි ගල්කණු දෙකක්ය.

කණුව මුදුනේ ලී වැඩ සවිකළ කුඩුම්බිය දිස්වේ. ඉන් පහළින් ඇති පාලපෙති රූකම් ඊට උඩින් සවිකළ ලී කර්මාන්තයට සම්බන්ධවූ නෙළීමක්ය. එහෙයින් කුඩුම්බියට කැටයම් කළ ලී පේකඩක් හෝ එවැනි දෙයක් සවිකර තිබූ බව අනුමාන කරගත හැකිය. ඡායාරූපයේ වම්අතේ කණුවේ මුදුනේ කොටුවේ සෙවනැල්ලෙන් කළුවූ කොටසෙහි නෙළුම්පෙත්තක්ය. සෙවනැල්ල නැති සුදු කොටසෙහි ඇත්රූපයකි. මේ රූප පසුව වෙන්

9 සිංහ මුහුණ

10 දේවතා රූපය

11 හෙරුණ්ඩ පක්ෂියා

12 ඇත් ලිහිණියා

වශයෙන් පෙන්වමු. මැද කොටුවල ලියවැල් සහිත රූපය. පාත කොටුවලත් ලතාකර්ම සහිත රූප වේ. ඡායා රූපයේ අනිත් පැත්තේ පෙනෙන කණුවේද රූපකර්ම උදෙසා කළ කොටු බෙදුම් අනික් කණුවේ බෙදුම්වලට සමානය. එහෙත් එහි ඇත් රූපයක් නොපෙනේ.

එක් එක් කණුවලට අංක යොද ඒ එක එකේ ඇති රූපකර්ම විස්තර කිරීමට මෙහි අවකාශ නැත. එක රූපකර්මයම කණු ගණනකම දකින්ට ලැබේ. ගල්කණුවල ලැබෙන රූපකර්මවලින් සමහරක් වෙන් කොට පහත දක්වමු.

4 වෙනි ඡායාරූපය: මෙය ගල්කණුවක උඩ කොටුවය. මෙහි කොටස් තුනකි. එක එක ගල්බින්දුවලින් බෙද වෙන්කරය. උඩ පාලපෙ-තිය. මැද සිංහරූපයකි. පහත පොඩි කොටුවේ පිපුණු නෙළුම්මලක්ය. සිංහයාගේ මුඛය විවෘත වෙලාය. ඔහුගේ කටේ ලියවැලකි. මෙම, සිංහයාගේ විලාශය හා පොළොන්නරුව ආදි අන් තැන්වල ලැබෙන ගලින් කළ සිංහයන්ගේ රූප සමකර බැලීම වටී. මේ සිංහයා ප්‍රාණවත්ව විජෘම්භමාන වන ගතියක් දක්වයි. ඔහුගේ ශුනඛ ස්වභාවයක් නොපෙනේ.

5 වෙනි ඡායාරූපය: මෙයද ගල්කණුවක උඩ කොටුවය. එයද ගල්බින්දුවලින් තුන් කොටසකට බෙදය. උඩින් පාලපෙතිය. පහලින් පිපුණු නෙළුම් මලක්ය. මැද ලතාකර්ම රූපයකි. 4 වෙනි ඡායාරූපයෙන් දක්වූ සිංහරූපයට ලතාකර්මද ඇතුළු කොට තිබුණාය. මෙහි වූ කලී මුලු මැද කොටුවක්ම ලියකමින් විසිතුරුකොටය.

6 වෙනි ඡායාරූපය: මේත් ගල්කණුවක් උඩ කොටුවය. ඒත් කොටස් තුනකට ඉහතින් පෙන්වූ ලෙසට බෙදය. මැද බෙදුමේ සිංහ–හංසයෙකි. නැතහොත් හංසසිංහයෙකි. එනම් කඳ හංසරූපය හා හිස සිංහරූපය ඇති සංකල්පිත සත්ත්වයෙකි. ඔහුගේ කටේද ලියවැලකි. ලතාකර්ම සත්ත රූපයන්ගේ අලංකාරය දියුණුකරවයි.

7 වෙනි ඡායාරූපය: මෙයත් ගල්කණුවක උඩ කොටුවය. ඉහලින් පාලපෙතිද පහලින් නෙළුම් මලක්ද පෙරසේම වෙයි. මැද ඇත් රූපයයි. මේ ඇතා නැවතී සිටින ඉරියව්වෙන් නොව කඳ දික්කර වේගයෙන් ගමනෙහි යෙදුණු විලාසයෙන් පෙන්වා ඇත. රූපකර්මයෙහි හා සිතුයම්හි චලනය කරන ඇතාගේ කඳ දික්ව උසින් අඩුවූවාසේ දක්වයි. කාව්‍යයෙහිද ඇතාගේ ශරීරය මෙසේ වර්ණනා කරණු ලැබේ. මෙම ඇතාගේ හොඬද වාලධියද බිම ගෑවේ. ඒත් ඇතුන්ගේ උසස් ලක්ෂණයකි.

8 වෙනි ඡයාරූපය: මෙය කණුවක මැද කොටු වක්ය. වටේට දෙපැත්තෙන් ගල්බින්දුය. මැද ගල්බින්දු රටාවක්ය. කොටුව මැද ලියවැලින් දක්වූ කිබිහි මුහුණක්ය.

13 හංසයා >

14 නාරිලතා රූපය >

15 නළඟනක්

9 වෙනි ඡායාරූපය: මෙයද කණුවක මැද කොටුවක්ය. මෙහි ගල් රටාවෙන් වටවූ කොටුව ඇතුළෙේ සිංහමූණක් දක්වත්.

10 වෙනි ඡායාරූපය: මෙයත් කණුවක මැද කොටුවක්ය. එහි ඇතුළෙේ රටාවෙන් වට වන්නා වූ රූපයෙන් දෙවතාවක් දක්වන්නේයයි ගතහැකිය.

11 වෙනි ඡායාරූපය: මේත් කණුවක මැද කොටු-වක්ය. මෙහි මැද හෙරුණ්ඩ පක්ෂියෙකුගේ රූපයකි.

12 වෙනි ඡායාරූපය: කණුවක මැද කොටුවකවූ ඇත්ලිහිණිරූපයකි.

13 වෙනි ඡායාරූපය: එසේම කණුවක මැද කොටුවක කපා ඇති හංසරූපයකි. ඔහු කටින් මල්කිණිත්තක් රැගෙනය. (අප විසින් සංස්කරණය කොට වර්ෂ 1953 නේදී කොළඹ ඇපොතිකරීස් සමාගම මගින් පළකළ හංසසන්දේශයට ඇතුළත් කළ පුස්කොළ පොත්වලින් ඇරගත් හංසරූප හා සමාන කර බලතොත් යෙහෙකි.)

14 වෙනි ඡායාරූපය: මෙයත් කණුවක මැද කොටුවකිනි. වටේට ගල්බින්දු රටාවක්ය. මැද නාරිලතා රූපයකි,

15 වෙනි ඡායාරූපය: මේද කණුවක මැද කොටුවකි. වටේට ගල්බින්දු රටාවකි. මැද නළඟන රුවකි. ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ කැට-යම් හා සමකර බලන්න.

මෙහි පෙන්වන ලද ගල්කණුවල කර ඇති රූපකර්ම එම කාලයේම ලී කණුවල හෝ අන් දූවවල කපා ඇති කැටයම් හා සසඳා බැලීමෙන් සිංහළ ශිල්පීන් විසින් පළමුව ලීයෙන් කළ අත්කම් ගලට පෙරළා ඇති හැටි හොඳින් අවබොධ වෙයි. මෙසේ කලින්කල ලීවැඩ ගලට පරිවර්-තනයවීම සිංහළ ගෘහනිර්මාණයෙහි ලක්ෂණයක් හා සිරිතක් විය. මෙසේ ගලට පෙරළා ලී කැටයම් කිරීමෙන් පැරණි රූපකර්ම සිතියම් ආකාරය අපට ඉතුරුව තිබේ. මෙම ලිපියෙහි වර්ණනා කරන අම්බලම කළ කාලයයයි ගන්නා දහහතර වන සියවසටවත් අයත් ලීකැටයම් සොයාගැනීම අපට බොහෝසේ දුෂ්කරය. එහෙත් ඇම්බැක්කේ වෙලේ ගල්පොත්ත මත ඉතුරුවී තිබෙන ගල්ටැම් දහසයෙන් එම කාලයේ ලී කැටයම් අඳුනාගත හැකිය. එසේම පොළොන්නරුවේ දකින්නට, ලැබෙන දෙළොස්වන සියවසට අයත් රූපකර්ම සහිත ගල්කණුද හතරකෝරළේ ආදි පළාත්වල ඊට මෑතකාලයට අයත් ගල්ටැම් ගල් උළුවහු ආදියෙහි ඇති රූපකර්ම හා සසඳා බැලීමට ද මෙහි විස්තර කරනලද රූපකර්ම සහිත ගල්ටැම් බෙහෙවින් ප්‍රයෝජනවත්වේ.

පසුලිපි සටහන්

(1) මෙම වෙලට විජයන්දෙණිය යන නම එවක්වන තෙක්ම භාවිතා වෙන්නේ යයි සිවිල් නිලධාරි එච්. සී. පී. බෙල් මහතා විසින් 1913 – 1916 අතරේ රාජකීය ආසියාතික සමිතියේ ලංකා ආයතනයේ සංග්‍රහයකට සැපයූ සටහනක කියා ඇත.

(2) හෙන්රි ඩබ්ලිව් කේව් මහතා විසින් වර්ෂ 1908 වේදී පළකළ ''ද බුක් ඔප් සිලෝන්'' නම් පොත බලන්න. 1912 හේ අළුත් සංස්කරණයේ 449 වන ඡායාරූපය අපගේ මෙම ලිපියෙහි පළමුවැන්නට පෙන්වා ඇත.

(3) මෙම කාලයේදී ටැම් පිට පේකඩ තබා විසිතුරු අලංකාරයන්ගෙන් යුක්තවූ මණ්-ඩප කිරීම මෙරට ගෘහනිර්මාණශිල්පීන්ට අභිමතවූ බව ගුත්තලකාව්‍යයෙහි එන:

සුසැදි රන්ටැම් උඩ
උදුල පිළිමිණි පේකඩ
(ගුත්තිලය, 419 වෙනි කවිය)

යන්නෙන්ද කියවේ.

නාඩගම හා නූර්ති

සාන්තන රාජපක්ෂ

නාඩගම වූකලි තෙරුක්කුත්තු නැමැති දකුණු ඉන්දියානු වීථි නාටකයන්ට සමාන–එයින් ප්‍රභවය ලද්දේයයි සිතිය හැකි රංග ශෛලියකි. දහනව වැනි සියවස ආරම්භයේදී පමණ එය ලංකාවේ මුහුදු බඩ පළාත්වල පමණක් ප්‍රචලිත වූයේය. සොකරි කෝලම් වැනි ගැමි නාට්‍ය රඟ දැක්වීමෙන් හා බලිතොවිල් පැවැත් වීමෙන් හැඩ ගැසුණු ගැමි පරිසරයේ යථොක්ත ගැමි නාට්‍යයන්ගේ ශෛලියට ඇතැම් කරුණු අතින් සමාන ශෛලියක් ඇති නාඩගම දේශීය රංග ක්‍රමයක් සේ මුල්බැස ගැනීම වහා සිදුවූයේය.
අළුත් සාහිත්‍යය සකස් කිරීමෙහිලා නාඩගමින් දෙයාකාරයක සේවයක් සිදුවිය. පළමුවැන්න ගැමි සාහිත්‍යයට හා ගැමි වහරට රුකුළක් ලැබීමයි. ගිහි ජීවිතය පිළිබඳ කථා ප්‍රවෘත්ති කියවීමේ ආශාව මහජනයා තුළ වැඩීයාම දෙවැන්නයි.
වැඩීයාම දෙවැන්නයි.

එහෙත් නාඩගම් ශෛලියේ දුර්වලතා ද පොදුජන රුචිය වෙනස් වීම පමණක් නොව, සමාජ විපර්‍යා-සය ද නිසා නාඩගම වහා අභාවයට යන්නක් විය. තුන්යම් රැය පුරා කැරෙන රඟ දැක්වීමත් හැම නාඩගමකම පාහේ දක්නට ලැබෙන ඒකාකාර ගීතත් නාඩගමටම ආවේණිකවූ දුර්වලතා විය. 1880 ගණන්වලදී ලංකාවට පැමිණි පාර්සි නාට්‍ය කණ්ඩායම් මෙහි රඟ දැක්වූ නාට්‍ය, පොදු ජන රුචිය වහා ඇද ගැනීමෙහි සමත්විය. ඒ හේතු-වෙන් නාඩගම කෙරෙහි පොදු ජනයා තුළ පැවැති ඇල්ම අනුක්‍රමයෙන් පහවූයේය. පාර්සි නාට්‍ය කණ්ඩායම්වල සංගීතයේ මධුරතාවයෙන් මත්වුනු සිංහල නාඩගම් රචකයෝ අළුත් හින්දුස්ථානි රාග තාල අනුව රචනා කැරුණු සින්දු පැරණි නාඩගමට ඇතුළත් කොට එය සකස් කිරීමට වෑයම් කළහ. මෙහි පුරෝගාමියා වූයේ **සී. දොන් බස්තියන්** ය. හෙතෙම රොලිනා නැමැති පැරණි නාඩගම අළුත් සින්දු ඇතුළත් කොට සකසා ප්‍රකාශයට පත් කළේය.

පැරණි නාඩගමෙහි එන පොතේ ගුරු එහි නොවේ. සිංහල කවියක් ලෙස ගායනා කිරීමට අදහස් කැරුණු, බුදුන්වහන්සේට කැරෙන නමස් කාරයක් ආරම්භයෙහි ඇත්තේ ය. නාඩගමෙහි වූ බහුබූතයා ද මෙහි නොවේ. ඒ වෙනුවට කපිරිඤ්ඤතාලයට සින්දුවක් ගයන කවටයෙකු-ගෙන් නාට්‍යය ඇරඹේ. අනතුරුව හින්දුස්ථානි හා දෙමළ පමණක් නොව ඉංග්‍රීසි තනු ද අනුසාර-

යෙන් රචිත සින්දු දක්නා ලැබේ. සින්දුවල තාලය හැඟවීම පිණිස ජනප්‍රිය ගීතයක මුල් පදය සින්දුවට මුලින් ඉදිරිපත් කොට තැබීම සිරිත වූයේය.

නාට්‍යයේ සකස් කිරීම බෙහෙවින් නාඩගමට සමාන වූයේය. ඒ ඒ සිද්ධීන් අනුපිළිවෙලින් දක්වීමෙන් බැහැර ක්‍රමානුකූලව කැරෙන වස්තු විකාශනයක් හෝ, කථාව අංක හා ජවනිකාවලට බෙදීමක් හෝ නොවීය. වේදිකාවට පැමිණෙන නළු නිළියෝ ගීතයකින් තමන් හඳුන්වා දුන්හ. එම ගීතයේ තාලයටඅනුව ඔවුහු කිසියම් නැටුමක විලා-සයෙන් ශාස්ත්‍රානුකූලව සිදු නොවූ අංගචලනයක යෙදෙන්නට ඇත. පැරණි නාඩගමට ආවේණික වූ සම්ප්‍රදායානුගත නැටුම් විලාසය අනවශ්‍ය සේ සැළ-කීම වූ කලී අළුත් සංගීතයට අනුව වේදිකාව සකස් කිරීමට ගත් වැයමෙහි ස්වභාවික ප්‍රතිඵලය වූයේය. මෙසේ සකස් වූ රංග ශෛලිය නූර්ති නමින් හැඳින්වින.

නූර්ති වූ කලි, පාර්සි නාටකයේ සංගීතයෙන් මත්වුනු සිංහල නාඩගම් රචකයෝ පැරණි නාඩගම බටහිර නාට්‍යයත්, පාර්සි නාටකත් අනුව සකස් කිරීමට දැරූ ප්‍රයත්නයෙහි ප්‍රතිඵලයකැයි හැඟේ.

සී. දොන් බස්තියන් විසින් රචනා කරන ලද නූර්ති හතක් පමණ ද වෙනත් ලේඛකයින් කිහිප දෙනෙකු විසින් ඉංග්‍රීසි සාහිත්‍යයෙන් හා අරාබි නිශොල්ලාසයෙන් ගෙන රචනා කළ නූර්ති කීපයක් ද අප හමුවේ ඇති හෙයින් නවතායෙන් යුත් මෙම රංග ශෛලිය මහජනයා ආදරයෙන් පිළිගත්තේයයි සිතිය හැක.

අනතුරුව **ජෝන් ද සිල්වා** නූර්ති රඟ දැක්වීම ආරම්භ කළේය. රංග ශෛලියක් සේ නූර්ති මැනැවින් සකස් වූයේ එසමයේ දී යයි සිතමි.

සී. දොන් බස්තියන් ද ඉක්මවා පැරණි නාඩගම් සම්ප්‍රදයෙන් මුළුමනින්ම ඉවත්වීම ජෝන් ද සිල්වා ප්‍රිය කළේය. හෙතෙම නාඩගම් සංගීතය බැහැර කොට නූර්ති සංගීතය වඩා ක්‍රමාණුකූලව සකස් කළේය. සංස්කෘත රසවාදය අනුව යමින් සිය නූර්තියේ භාවෝද්දීපනයට උචිත වන පරිදි ඊට සංගීතය සපයා ගැනීමට ජෝන් ද සිල්වා අනතුරුව වැයම් දැරීය. ඇතැම් විටෙක ජෝන් ද සිල්වා සංස්කෘත නාටකයේ ප්‍රස්ථාවනාවට සමාන හැඳින්-වීමක් සිය නූර්තියට ඇතුල් කළේය. එසේම සංස්කෘත නාට්‍යයේ විදූෂකට ආසන්න වන, එහෙත් නාඩගමේ බහුබූතයාගෙන් බොහෝ ඈත්වන විහිළු චරිතයක් ද ඔහු අතින් නූර්තියට එක් විය.

සී. දොන් බස්තියන් හා ඔහුගේ අනුගාමිකයින් මෙන් නොව ජෝන් ද සිල්වා සිය නූර්තිවල පරමාර්ථ සේ සැලකූයේ වෙනත් කරුණු කීපයකි. ඔහුගේ "ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ" නාටකයේ ප්‍රස්ථාව-නාවෙහි සඳහන්වන පරිදි "............දැනට අතුරු-දහන් වී තිබෙන සිංහල සංගීතය යළිත් ලක්දිව වැසියන් අතරේ පුරුදු කරවීම ද අපේ පුරාණ ජනයා අතරේ පැවතුන ඇඳුම් පැළඳුම් සිරිත් විරිත් ආදිය පෙන්වීම ද, අප ජනයා අතරේ පවතින දුෂ්චරිතයන්ට තදෙන් පහර දීම ද සිංහල භාෂාවට අප්‍රිය අපේ බාල පරම්පරාව අතරේ ජම්ම භාෂාවට ආශාවක් උපදවා දැමීමද, යන මේවා............" නූර්ති රචනය පිළිබඳව ජෝන් ද සිල්වාගේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය විය. ඉංග්‍රීසි–සිංහල සංකර සංස්කෘතියේ අදහස් උදහස් පමණක් ප්‍රකාශ කැරෙන මාධ්‍යයක් බවට පත්වූ නූර්තිය ඉන් මුදා ගෙන දේශානුරාගය හා ආගමික භක්තිය ජනිත කැරෙන සිතුම් පැතුම් වලට ද මාධ්‍යයක් සේ එම රංග ශෛලිය සකස් කිරීම ඇත්තෙන්ම ජෝන් ද සිල්වාගේ අභිලාෂය වූයේය. ඒ සඳහා හෙතෙම සිංහල සභ්‍යත්වය හා සංස්කෘතිය මේ යැයි විදහා දක්වන සිංහල සාහිත්‍යයෙහි හා ඉතිහාසයෙහි ඇති නාට්‍යෝචිත කථා වස්තු වහල් කර ගත්තේය. ජෝන් ද සිල්වාට පසු චාල්ස් ඩයස්, බෝධිපාල, පීටර් ද සිල්වා හා වෙනත් අය ද නූර්ති රචනා කොට රඟ දැක්වූහ. ඔව්හු වඩ වාඩාත් යුරෝපීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන්ට හා වේදිකා ශිල්පවලට ආසන්-නවීමට ප්‍රයත්න දැරූහ.

නූර්ති යුගයේ මෙම අවසාන භාගය වූකලි (ටවර් හෝල් සමය) එම රංග ශෛලිය හා සම්-බන්ධ අතිශය පිරිහුණු සමය වන්නේය. නාටක රචකයෝ උගැන්මෙන් විචාර බුද්ධියෙන් හා වයසින් ද ලාබාලයින් වීමත්, නූගත් අශිෂ්ට මිනිසුන් සිංහල නාටක මණ්ඩපය තුළට රිංගා ගැනීමත්, ඊට බෙහෙවින් හේතු වූයේය.

නූර්ති නමින් දක්නා ලැබෙන රංග ශෛලිය අරභයා ලියැවුණු ගුරු පොතක් අපට ලැබී නැති හෙයින් එම ශෛලියට ආවේණිකව පැවැති ලක්-ෂණ කවරේදැයි විමසීම සඳහා අපට දෙමඟක් ඇත්තේ යයි හැඟේ. නූර්ති රචකයින්ගේ නූර්ති කියවා බලා එහි අන්තර්ගත පොදු විශෙෂ ලක්ෂණ කෙබඳුදැයි සෙවීම පළමු වැන්නයි. දෙවැන්න, නූර්ති රාග ශෛලියක් සේ වැඩීමේදී ඊට උකහා ගනු ලැබූ අංග ලක්ෂණ සෙවීමයි.

නූර්ති වූ කලී අනුක්‍රමයෙන් වැඩුණු නාටක සම්ප්‍රදයක ප්‍රතිඵල වශයෙන් බිහිවූ රංග ශෛලියක් නොවේ. පාර්සි නාටක ද ලක්දිව පාසැල්වල රඟ දැක්වූ ඉංග්‍රීසි නාටක ද අනුසාරයෙන් පැරණි නාඩ-ගම් කාලානුරූපව සකස් කිරීම අරභයා සී. දොන් බස්තියන් වැන්නන් දැරූ වැයම හේතු කොටගෙන බිහිවූ සංකර එකකි. එහෙයින්ම එහි තැන්පත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයකට හිමි සියුම් අංග ලක්ෂණ හිඟය.

ප්‍රතිභා පූර්ණ නාට්‍ය රචකයෙකුට, සුන්දර නාටකයක් නිර්මාණය කිරීම සඳහා නූර්තිය

සෑහෙන රංග ශෛලියක් නොවන බව ඉන් අදහස් නොකරමි. ඇත්තෙන්ම එවැනි ප්‍රයත්නයක් දරන්නෙක් නාට්‍ය නිර්මාණය අරභයා ලද සිය කුසලතාවන් හා ප්‍රතිභාවන් වහල් කොටගෙන නූර්ති රංග ශෛලිය මැනැවින් සකස් කළ යුතුය.

නූර්තිය සුන්දර රංග ශෛලියක් සේ නොවැඩුණේ එය සංකර වූවක් නිසාම නොව ප්‍රතිභාහීන රචකයින් නිසා ද වේ. නූර්තියට ආවේණික වූ අංග ලක්ෂණ ප්‍රතිභාහීන නූර්ති රචකයෝ සාවද්‍යාකාරයෙන් පුන පුනා භාවිතා කළහ. එලෙස පුන පුනා කැරුණු භාවිතය නිසා ප්‍රතිභාහීන රචකයින්ගේ දුර්වලතා අනුක්‍රමයෙන් නූර්තියට ආවේණික වූ දුර්වලතා බවට පත්විය.

පැරණි නාඩගම් කරුවෝ කථාවක් රඟ දක්වීමේදී අනුපිළිවෙළින් එකී එකී සිද්ධිය ගෙන හැර දක්වූවා විනා නාට්‍ය රසයක් ඇතිවන ආකාරයෙන් කථාවස්තුව අංග හා ජවනිකා වලට බෙද දක්වීමටත්, නාට්‍යය සඳහා අවශ්‍යම ප්‍රවෘත්ති පමණක් ලබා ගැනීමටත් උනන්දු නොවූහ. නූර්ති රචකයෝ ඉංග්‍රීසි නාට්‍යය අනුව හුදෙක් අර නාඩගම් කථාවම අංක හා ජවනිකාවලට බෙදූහ. යථෝක්ත බෙදීම නාට්‍ය රසනිෂ්පත්තිය සඳහා වහල් කොට ගත යුතු බවත්, නාට්‍යෝචිත ප්‍රවෘත්තිම පමණක් සිය නිර්මාණය සඳහා උපයෝගී කටයුතු බවත් ඔව්හු නොසැලකූහ. ඔව්හු නාට්‍යයක් සඳහා කථාවස්තුවක් තෝරා ගත්තේ කෙසේදැයි යන්න ජෝන් ද සිල්වාගේ දේවානම් පියතිස්ස චරිතය නාට්‍යයෙන් හා මහානාම චරිතය නාට්‍යයෙන් ද උපුටා දක්වන පහත සඳහන් ප්‍රස්ථාවනා ඡේද වලින් මැනැවින් හැඟේ.

''ශ්‍රී ලංකාද්වීපය කියා අප රටට නම වැටී තිබෙන්නේ මක්නිසාද යත්, මෙම නාටකයේ සූත්‍රධාරිගේ සහ බහුබූතයාගේත් දෙබසින් පෙනී යනවා ඇත. මෙම නාටකය ගොතන්නට මට කල්පනා වුනේ අපේ මහජනයා, බුද්ධාගම සිංහල ජනයා විසින් වැළඳ ගනු ලැබූයේ කෙසේ ද මොන කරුණු පිට ද යනු නොදන මුලාව සිටින බව පෙනී සිය රටේ කථා පළමුවෙන් දන ගැනීමෙන් තමා කවුදැයි දන ගැනීමට හැකිවන බැවින් ද සිංහල රට අනිත් අතට පෙරළීමට ඉංග්‍රීසි උගත් සමහර සිංහල ජනයා 'සිංහලයා මෝඩයා කැවුම් කන්ඩ යෝදයා' කිය කියා මෝහනයෙන් ක්‍රියා කරන බවද පෙනී ගිය නිසාත්ය.''

''බුද්ධඝෝෂ ස්ථවිරයන් වහන්සේ ගැන සියළුම බුද්ධාගම්කාරයින් විසින් දනගත යුතු කරුණු මෙහි අන්තර්ගත කර ඇත. මෙම නාටකය කියවීමෙන් සහ එහි රඟුම් බැලීමෙන් පුරාණ ලංකාව ගැන නොයෙක් කරුණු මහජනයාට ඉගෙන ගැනීමට පහසුවේ.''

නූර්ති සංගීතය වූකලී උත්තර භාරතීය හා හින්දුස්ථානි සංගීතය ආශ්‍රයෙන් සකස්කර ගන්නා ලද සංගීත විශේෂයකි. නාඩගම් සංගීතය ඉක්මවා එය අප රට ජනප්‍රිය වූයේය.

නූර්තිවල නළුවන්ගේ සංවාදය ගද්‍යය ගීය යන දෙකින්ම සිදුවුනි. ගද්‍ය සංවාදය අතරට ගීගැයුම ඇතුළත් කිරීමේ ක්‍රමානුකූල පිළිවෙළක් මේ නූර්තිවල දක්නට නොතිබුණි. ඒවා බොහෝ විට රචනා කර තිබුනේ හැකි වූ හැම තැනකදීම නළුවන්ගේ මුවට ගීයක් ආරූඪ කිරීමට විනා රසෝද්දීපනය සඳහා උචිත අවස්ථාවන්හිදී පමණක් ගීතයන් ඇතුළත් කිරීමේ අදහසින් නොවන බව පෙනින.

සංවාදය සඳහාත් ගීත රචනය සඳහාත් නූර්ති රචකයින් විසින් යොද ගනු ලැබූයේ කිසිසේත් රංගෝචිත භාෂාවක් නොවේ. කථාවස්තුවේ හුදු විකාශනයට පමණක් නොව ඒ ඒ අවස්ථාවලදී පාත්‍රයින්ගේ භාවික හැඟීම් මේ යැයි ප්‍රේක්ෂකයින් දනවීමට ද එම භාෂා ශෛලිය සුදුසු නොවීය. නූර්ති සංවාදය ඇතැම් තැනක ගාථසංස්කෘත වචනයෙන් බරය. ඇතැම් තැනක ''අශිෂ්ට'' වචනයෙන් නීරසය. දීර්ඝ දෙබස් මෙන්ම කෙටි දෙබස් ද ඇත. ස්වභාවික මෙන්ම අස්වාභාවික බවද පෙනේ. නාට්‍ය රස නිෂ්පත්තියට අවශ්‍ය සිතුම් පැතුම් හා අදහස් උදහස් පමණක් නොව ප්‍රතිභාපූර්ණ නාට්‍ය රචකයෙකුගේ පරමාර්ථයෙන් බැහැර ''සිංහල ජනයාගේ දියුණුව'' පරමාර්ථ කොටගෙන ධර්මාවවාද ප්‍රේක්ෂකයින් වෙත පැමිණවීමේ මාර්ගයක් වශයෙන් ද නූර්ති රචකයෝ සිය නාට්‍යයන්හි සංවාදය සකස් කළහ.

ඒ ඒ සිදුවීම් හටගන්නා ස්ථාන හා අවස්ථා දක්වීම සඳහා නූර්ති නිෂ්පාදකයෝ පසුබිම් තිර පාවිච්චියට ගත්හ. මෙය වූකලි ප්‍රතිභා සම්පන්න නූර්ති රචකයෙකුට සිය නූර්තිය මැනැවින් ප්‍රේක්ෂකයින් ඉදිරියේ රඟ දක්වීම සඳහා ඉවහල් කොට ගත හැකි මාහැඟි නාට්‍ය අංගයකි. එහෙත් පාර්සි නාට්‍ය කරුවන්මෙන් යුරෝපීය වේදිකා විධි අවිචාරයෙන් අනුකරණය කළ අපේ නූර්ති රචකයෝ අපරට ගෙවල් දොරවල් ගෙවතු උයන් හා මාලිගා ආදිය පෙන්වීම සඳහා වහල්කරගත්තේ යුරෝපීය ගෙවල්දොරවල් ගෙවතු හා මාලිගා ආදිය දක්වන පසුබිම් තිරය. ඒහැර චර්මීය හැඩ වැඩ ආදියෙන්ද රඟ පෑම හා සංගීතයෙන් ද බොරු දියමන්ති මුතු මැනික් ආදියෙන්ද සැරසූ විල්ලූද හා පාට රෙදිවලින් ද බොහෝවිට ප්‍රකාශ වූයේ චාම් බැවින් තොර හිස් සාටෝපයකි.

නූර්ති රංග ශෛලිය උසස් නාට්‍ය නිර්මාණ ඉදිරිපත් නොකළ නමුත් ඓතිහාසික වශයෙන් සිංහල නාට්‍ය කලාවට ඉන් සෑහෙන සේවයක් සිදුවූයේයයි සිතමි.

පැරණි සිංහල නාඩගම අභාවයට ගිය කළ සිංහල යයි කිව හැකි වේදිකාවක් නොකඩවා පැවැත්තේ නූර්තිය හේතුකොට ගෙනයි. අප රට පොදු ජන නාට්‍ය ක්‍රමය විය හැක්කේ ශෛලිගත සම්ප්‍රදයක්ම බව නූර්තියෙන් තහවුරුවීමද ඉන් සිදුවූ සේවයකි. සිංහල සංගීතයට ලබාදුන් නවෝදය හා ජීවනය නූර්තියෙන් සිදුවූ අනෙක් සේවයයි. එහෙත් නාට්‍යය අරභයා පොදු ජන රුචිය නඟා ලීමෙහි නූර්තියෙන් සිදුවූ සේවයක් නැත්තේය.

සමකාලීන සිතුම් පැතුම් වටා ගෙතුණු නාට්‍ය තුනක්

සු. හැ. ජ. සුගුණසිරි

මනමේ නාටකය බිහි වීමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් සිංහල ප්‍රේක්ෂකයා දන් උසස් කොට සැලැකීමට පුරුදු ව සිටින්නේ ශෛලීගත සම්ප්‍රදයයේ නාට්‍ය යි. එහෙත් ශෛලීගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයය පදනම් කොටගෙන වර්තමාන කතා වස්තුවක් වටා ගෙතුණු නාට්‍යයක් නිපදවිය හැකි ද යන ප්‍රශ්නය විචාරකයන් ගේ සැලැකිල්ලට භාජන විය. මෙ තෙක් නිෂ්පාදනය කරන ලද ශෛලීගත නාට්‍ය සියල්ලක් ම—ජී. ඩී. ඇල්. පෙරේරා ගේ 'සක්කරවට්ටං' සහ හෙන්රි ජයසේනගේ'ජනේලය' හැර අන් සියල්ලක් ම—ජනකතාවක් හෝ ජාතක කතාවක් හෝ වී ය. එ ම කරුණ හේතු කොටගෙන ශෛලීගත නාටකයක් සඳහා වර්තමාන කතා වස්තුවක් පදනම් කරගත නොහැකි ය යන වැරදි මතයක් සිංහළ නාට්‍ය බලන්නා තුළ ඇති විය. මනමේ කරලිගත වීමෙන් පසු ගත වී ඇති මේ පස් අවුරුදු කාලය තුළ දී ශෛලීගත සම්ප්‍රදයයෙන් වේදිකාගත වූ නාට්‍ය රාශියක් ඇත ද මඳක් වත් සාර්ථක වූයේ ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් ම නිෂ්පාදනය කරන ලද 'රත්තරන්', 'කදා වළලු', 'එලොව ගිහින් මෙ ලොව ආවා', 'සිංහබාහු' වැනි නාට්‍ය කිහිපයක් පමණි. 'කදා වළලු' සහ 'සිංහබාහු' බොහෝ සේ සාර්ථක නාට්‍ය වුවත් අනික් දෙක ගැන එය ම කිව නොහැකි ය. සාර්ථක වූ ශෛලීගත සම්ප්‍රදයයේ අනික් එක ම නාට්‍යය හැටියට නම් කළ හැකි ව ඇත්තේ දයානන්ද ගුණවර්දන ගේ 'නරිබෑණා' පමණි යි කිව යුතු ය. මේ හැර උසස් යැ යි කිව හැකි එක ද ශෛලීගත නාට්‍යයක් වත් මේ අවුරුදු කාලය තුළ දී බිහි නො වී ය. 'මනමේ', 'කදා වළලු', 'නරි බෑණා' හෝ 'සිංහබාහු' හෝ යන සතරෙන් එකක් වත් වර්තමාන සමාජයේ සංකීර්ණත්වය ඉදිරිපත් නො කරයි. 'මනමේ', 'කදා වළලු' ජාතක කතා ඇසුරෙන් ලියැවුණු අතර 'නරි බෑණාට' පදනම් වූයේ ජනකතාවකි. සාර්ථක වූ නාට්‍ය දෙක තුන ම මෙ සේ පැරණි කතා වස්තූන් මත පදනම් වී ඇති කල්හි වර්තමාන සමාජය පිටුතල කොටගෙන ශෛලීගත සම්ප්‍රදයයේ නාට්‍යයක් බිහි කළ නොහැකි යයි ප්‍රේක්ෂකයා විසින්; වැරදි වුව ද සිතනු ලැබීම අරුමයක් නො වේ. මෙ තෙක් නිෂ්පාදනය වී ඇති නාට්‍ය මහත් රාශියෙන් සතරක් පමණ වූ සුළු ගණනක් සාර්ථක වී තිබීම ද ඒ මතයට තුඩු දිනි. ශෛලීගත සම්ප්‍රදයය පදනම් කරගැනීමේ දී සංගීතය, නැටුම්, ගායනය ආදි අංග ද උපයෝගී

කොටගත හැක. එ සේ ම තිබිය දීත් නාට්‍ය මහත් රාශියෙන් සතරක් පමණ වූ සුළු ගණනක් සාර්ථක වී තිබීමෙන් 'සිංහල ජීවිතයට හුරු වූ ජාතක කතා හා ජනකතා උපයෝගී කරගනිමිනුත් සාර්ථක වූයේ නාට්‍ය තුනක් පමණ නම්, වර්තමානයේ පවත්නා සංකීර්ණ සමාජය පිටුතල කොටගෙන සාර්ථක නාට්‍යයක් ශෛලීගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදය-යෙන් ඉදිරිපත් කළ නොහැකි ය.' වැනි අදහසක් පැළපදියම් වන්නට විය.

සිංහල සමාජය වෙනත් සංස්කෘතීන් හා ගැටී-මෙන් කලින් සිංහලයාට නුහුරු නුපුරුදු බොහෝ දේ සිංහල සමාජයට ඇබ්බැහි වී ය. බුද්ධාගමෙන් හා පෙරදිග සංස්කෘතියෙන් හික්මවන ලද සිංහලයා පසු කලක දී භෞතිකවාදී බටහිර සංස්කෘතියෙන් ආභාසයක් ලබන්නට වූයේ විශේෂයෙන් නගරබද සිංහළ ජීවිතය අලුත් ජීවන ක්‍රමයකට හුරුපුරුදු කරමිනි. මෙය නගරයෙන් ගම්බදට යාම කල් ගත වීමත් සමඟ නිතැතින් ම සිදු වූවකි.

මෙ සේ වඩ වඩා සංකීර්ණත්වයට පත් සිංහළ ජීවිතය පදනම් කරගනිමින් නිපදවන ලද ශෛලීගත සම්ප්‍රදයයේ 'සක්කරවට්ටං' හා 'ජනේලය' යන නාට්‍ය දෙකට හිමි වන්නේ වැදගත් තැනකි. සමස්තයක් වශයෙන් ගෙන බලන විට මේ නාට්‍ය දෙක ම සාර්ථක නුවූ සේ සැළැකිය යුතු ව ඇත ද එහි වැදගත්කම රඳා පවත්නේ වස්තු විෂය මත ය.

'සක්කරවට්ටං' ද වෙනත් බොහෝ නාට්‍ය මෙන් ගැමි දිවිය පදනම් කොට ගත්තකි. එහෙත් ගැමි ජීවිතය ඇසුරින් නූතන සමාජයේ පොදු ප්‍රශ්නයක් විග්‍රහ කිරීමට ජී. ඩී. ඇල්. පෙරේරා සාර්ථක තැනක් දරා ඇත. ගමේ තරුණයකු (හීංබණ්ඩෙ) ගේ සෙනෙහස දිනාගත් ගැමි තරුණි-යක් (පුංචිමැණිකා) හීංබණ්ඩෙ ගෙ මිතුරකු වූ අල්ලපු ගමක රම්බණ්ඩෙට පෙම් කරන්නට වී ඔහු සමඟ විවාහ වෙයි. පුංචිමැණිකාට රම්බණ්ඩෙ අඳුන්වාදෙන ලද්දේ ද හීංබණ්ඩෙ විසිනි. තරුණිය කෙරෙහි බැඳි සෙනෙහස නිසා හීංබණ්ඩෙ අවි-වාහක ව සිටිමින් ඒ දෙ දෙනා ගේ දුක සැප බලමින් ජීවත් වෙයි. කල් යත්, රම්බණ්ඩෙ හා පුංචිමැණිකා අතර අසමගිය වැඩී නිතර නිතර අඬදබර ඇති වනු දුටු හීන්බංණ්ඩෙ දිනක් මිතුරා ගේ නිවසට ගොස් බිරියට සැරපරුෂ වචනයෙන් බැණවදින මිතුරාට තර්ජන මුඛයෙන් කතා කරයි. කතාවේ උපරිම අවස්ථාව ඇති වන්නේ මෙහි දී ය. තම හිමියා ගේ ගැහුම් බැණුම්වලින් මිරිකී සිටින පුංචිමැණිකා ''මගේ මිනිහ ගෙයි මගෙයි කාරණා කටයුතුවලට ඇඟිලි ගහන්න උඹ කව් ද? බැහැපන් මෙ තනින් දෙව්ට'' (නාට්‍යයේ එන වචන මීට වෙනස් විය හැකි වුවත් අදහස මේ ය.) යි කියා තම සැමියා ගේ ආරක්ෂාවට පනින්නේ ඇගේ පති භක්තිය විදහා දක්වමිනි. මෙ තෙක් කල් දෙ දෙනා අතර සණ්ඩුදබරවලට හේතුව තම බිරිය හා හීන් බණ්ඩෙ අතර හාදකමක් ඇතැ යි රම්බණ්ඩෙ සැක කිරීම බව මෙහි දී හෙළිවෙයි.

එදිනෙදා ජීවිතයේ දී සිදු වීමට කො තෙකුත් ඉඩ ඇති සිද්ධියක් නාට්‍යයක් මඟින් රසිකයා වෙත ගෙන ඊමට නාට්‍යකරුවා තැත් කොට ඇත. තම මිතුරා ගේත් ඔහු ගේ බිරිය ගේත් සුවදුක් සොයා බලමින් ජීවත් වීම තම ජීවිතයේ එක ම පරමාර්ථය කොටගෙන ජීවත් වන සුහද මිතුරකු, ගම්බද ව පමණක් නො ව විවිධ සංස්කෘතීන්ගෙන් ආභාසය ලැබීමෙන් සංකීර්ණ වී මිනිස් හරයන් හෙළා දකිමට පුරුදු වී සිටින නාගරික සමාජයේ වුව සුලබ නුවුව ද දක්නට නැත්තේ නො වේ. ''සක්-කරවට්ටමට'' වස්තු වී ඇත්තේ එ බඳු ගැමි චරිතයකි. එ වැනි හිතවත්කමක් වරදවා තේරුම් ගැනිමට ද ඉඩ නැත්තේ නො වේ.

සොර සැමියන් හා සොර බිරියන් ඇති විවාහක ගැමි ගැහැණු පිරිමි අදත් ගැමිසමාජයේ වෙසෙති. එහි ඇති අරුමයක් නැත. එහෙත් නාට්‍යකරුවා මෙහි දී ඉදිරිපත් කරන්නේ කිසිම කරුණක් නැති ව තම බිරිඳත් මිතුරත් සැක කරන සැමියකු යි. මේ වරදවා තේරුම්ගැනීම බටහිර සංස්කෘතියෙන් ලද ආභාසයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් සිදු වූවක් සේ ගිණිය යුතු වෙයි. පුද්ගලිකත්වය ඉස්මතුවීමට තුඩුදෙන බටහිර සංස්කෘතිය තමා හැර අනික් සියලු ම දෙනා අවිශ්වාස කිරීමට අනුබල දෙන්නකි. හීන්බණ්ඩෙ හා පුංචිමැණිකා අතර සම්බන්ධයක් ඇතැ යි රම්බණ්ඩෙ සැක කරනුයේ අකාරණයේ අහේතුක ව ය. ඒ දෙ දෙනා අතර දැඩි සෙනෙහස මිස කිසි දු නොමනා සම්බන්ධයක් නාට්‍යය තුළින් අපි නො දකිමු. ඔවුන් දෙ දෙනා ගේ නොමනා හැසිරීමක් රම්බණ්ඩෙට කිසි දිනක හසු නො වෙයි. හීන්බණ්ඩෙ නිති තම නිවසට ඒම පමණි ඔහු ගේ සැකයට පදනම් වී ඇත්තේ. මෙය විග්‍රහ කළ හැක්කේ රම්බණ්ඩෙ තමා හැර අන් සියල්ලන් ම අවිශ්වාස කිරීමට තුඩුදෙන බටහිර සංස්කෘතියේ වහළකු වී ඇති අන්දම සැලැකීමෙනි. සැකය පිළිබඳ බීජය ඔහු සිතට ආයේ එ කී බලපෑම පිට යැ යි කීම නිවරද ය.

නූතන නාට්‍ය විකාශනය පිළිබඳ හැදෑරීමක දී වඩාත් අප ගේ අවධානය යොමු වන්නේ හෙන්රි ජයසේන ගේ ''ජනේලය'' කෙරෙහි ය. නූතන නගරබද සමාජය ශෛලීගත සම්ප්‍රදයයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට ගත් ප්‍රථම ප්‍රයත්නය වශයෙන් එයට කවදත් තැනක් හිමි වනු ඇත. නගරබද කුඩා කාමරයක එකට නවාතැන් ගෙන සිටින සිසුන් තුන් හතර දෙනකු ගේ චරිත මාර්ගයෙන් නාට්‍ය-

කරුවා ඉදිරිපත් කිරීමට තැත් කොට ඇත්තේ නූතන සමාජ පරිසරයේ විෂමතාව යි හඟිමි. ඔහු මෙය කරන්නේ නූතන තරඟකාරී සමාජයේ 'ඉහළට' නැඟීමේ තදබල ආශාව හා ප්‍රාර්ථනා සාර්ථකත්වයට පත් වීමේ දී එහි හිස් බව පැහැදිලි වීමෙන් චිත්ත සන්තෘප්තිය බැහැර යන ආකාරය ද පෙන්වමිනි.

නාට්‍යය පුරා අපට දක්නට ලැබෙන්නේ විභාගවලින් සමත් වීමේ පරම ආශාවෙන් උදේ හිටන් රෑ වන තුරුත් නැවැත රෑ එළි වන තුරුත් පොත අස්සේ හිස රුවාගත් ශිෂ්‍ය පිරිසක් 'ඉහළට' නැඟීමට දරණ වෙහෙස යි. විභාගවලින් සමත් වී ආණ්ඩුවේ 'ලොකු' තනතුරක් ලබාගෙන 'සැපවත්' ජීවිතයක් පතා විවාහයක් කරගන්නා ආකාස මහතා අන්තිමේ දී තම බිරිඳ අත හැර සතුට සැපත සැනසුම සොයා යාමට අදහස් කිරීමෙන් පෙනෙන්නේ ඒ සියල්ලෙහි ඇති නිස්සාර භාවයයි. තමාබලාපොරොත්තු වූ සමාජයේ 'ඉහළ තැන' ඔහුට ලැබුණු නමුත් හිතේ සතුට ඔහුට නො ලැබයයි. ජීවත් වීමේ සෞන්දර්යයෙන් ඔද වැඩුණු 'ඇබිත්තයා' යන විහිළු නම දරූ ශිෂ්‍යයාත් බෝඩිමට එන දූරියත් යන දෙන්නා ම පරිසරයේ බලපෑම පිට මහත් කළකිරීමකට පත් වෙති. මේ සියල්ලෙන් නාට්‍ය කරුවා පෙන්වීමට තැත් කොට ඇත්තේ නිසරු හරයන් කරපින්නාගත් නූතන සමාජයේ විෂමතාව යි.

නූතන සමාජය විග්‍රහ කරන ඉහත සඳහන් නාට්‍ය දෙක ම ස්වාභාවික සම්ප්‍රදයයෙන් ඈත් ව ශෛලිගත සම්ප්‍රදයයෙන් නිෂ්පාදනය වී තිබීමෙන්, මා කලින් සඳහන් කළ දුර්මතයට යකුල් පහරක් වැදුණේ වෙයි.

නගරබද නූතන සමාජය පදනම් කොටගෙන ශෛලීගත නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීමේ දී නළු–නිළියන් ගේ ඇඳුම් පැළැඳුම් පමණක් නො ව වේදිකා සැරසිලි ද සකස් කිරීම ඉතා සැලැකිල්ලෙන් කළ යුතු ව ඇත. ශෛලියට නොගැළැපෙන ආකාරයේ ඇඳුම් පැළැඳුම් ආදිය වී නම් නාට්‍යයේ ජීවය මැරේ. ආනාර්ය අභිනය ද අභිනය සතරට ඇතුළු වී ඇත්තේ ඒ බව සලකාගෙන ය.

''ජනේලයෙහි' ඇඳුම් පැළැඳුම් සකස් වී ඇත්තේ ද සම්ප්‍රදයයට අනුකූල වන ආකාරයට ය. නූතන නගරබද ජීවිතය වේදිකාවට ගෙනඒමේ දී නළු–නිළියන් අඳින පළඳින ඇඳුම් පැළැඳුම් පිළිබඳ අදහස් මාත්‍රයක් ප්‍රෙක්ෂකයාට ලබාගත හැකි වූයේ ''ජනේලය'' දැකීමෙනි. ආකාස මහතා මෙන් ම වෙනත් ශිෂ්‍යයන් ද ඇඳ සිටි කමිස එක් පැත්තකින් දික් ව තිබිණ. කලිසම් කකුල් ද ඒ ආකාරයෙන් ම එකක් දිගටත් එකක් කොටටත් හැඩකාරයෙන් කපා තිබිණ. මේස පුටු ආදිය ද ඊට අනුරූප වන පරිද්දෙන් සකස් කොට තිබීමෙන් වේදිකා සාම්‍යයක් ඇති වී ය.

සමකාලීන කතා වස්තු පදනම් කරගත් නූතන නාට්‍ය පිළිබඳ ව සැලැකීමේ දී (ඊවා රණවීර විසින් ලියන ලදුව සිදත් ශ්‍රී නන්දලෝචන අතින් නිෂ්පාදනය වී) වේදිකාගත වූ 'අත්තක මල් පරව ගියා' නාට්‍යය ද සිතට නඟින්නේ නිතැතිනි. දෙබස් නාට්‍යයක් වූ මෙහි ඉදිරිපත් කිරීමට තැත් කොට තිබුණේ සමාජ බැමිවලින් නිදහස පතන ගැනු මිනිසුන් ය. සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල සාර්ථක වූවක් සේ නොසැලැකිය හැකි වුවත්, එක් විචාරකයකු විසින් 'අත්තක පිපුණු ලස්සණ මලක්' ලෙස එය හඳුන්වා දී තිබුණේ එය සාමාන්‍යයෙන් දක්නට නොලැබෙන විදිහේ දෙබස් නාට්‍යයක් වූ නිසා විය හැකි ය. මුල් කසාදය අතහැර වෙන මිනිහකු හා පැනගොස් දූන් තම පුතාත් ඔහු ළමා-ළපැටියනුත් බලා සොයාගනිමින් කල් ගෙවන දෙල්සිනෝනාත්, තමා ගේ කසාද භාර්යාව අත්හැර එමලි නම් ගැමි ශ්‍රීයාවක හා පැනයන සේතනුත්, කරින් බර උස්සා වැඩ කරමින් කීයක් හෝ උපයාගන්නා ජෙමා හා සිඩ්නි යන දෙදෙනාත් තුන් ආකාරයක නිදහස පතා සටන් කරන්නවුන් ලෙස හැඳින්විය යුතු ය. දෙල්පිනෝනාට ඕනෑ සමාජයේ නින්ද අවමන්වලින් නිදහසක් ලැබීමට ය. තමා ගේ හදවතට එකඟ ව ක්‍රියා කිරීමේ නිදහස තිබිය යුතු යැ යි ඈ සිතන්නී ය. එමලි සමඟ පැනයන සේතන් ආපහු කැඳවාගෙන එන කරෝලිස්, ජෙමා ආදීන්ට ඈ බැණවැදී ඔහු ආපසු එක් කරගෙන ආවේ ඇයි දූ යි චෝදනා මුඛයෙන් අසන්නේ ඒ බව පළ කරමිනි. සේතන් මේරි හා විවාහ වී දරුමල්ලන් ලබා ඇත ද ඔහු ගේ හදවතට ළං වූයේ මේරි නො ව එමලි ය. ඈ හා විසීමට ඔහු ගේ ආශාව කො තරම් වුවත් සමාජ බැමි ඔහු පස්සට අදියි. ජෙමා හා සිඩ්නි බලනුයේ තම ශ්‍රමය සූරාකන ධනවතුන් ගෙන් නිදහස ලැබීමට ය. මේ තුන් ආකාරයක නිදහස පතා ගමක කරගෙනයනු ලබන සටන ඊවා රණවීර නාට්‍යයකට නඟා ඇත්තේ සමකාලීන ජීවිතයේ එක් වැදගත් පක්ෂයක් ප්‍රෙක්ෂකයා අබිමුවට ගෙනෙමිනි.

කලාකරුවා සමකාලීන ජීවිතය නො සලකා හැරීම සමාජයට කරන බලවත් වරදෙකි. සමාජය දෙස කවුරුත් බලන ඇසින් නො ව වෙනත් කෝණයක පිහිටා ය කලාකරුවා බැල්ම හෙළන්නේ. ඔහු හෙළන්නේ නව දෘෂ්ටියකි. කලා කරුවකුට හැරෙන්නට වෙනත් කෙනකුට ඒ ආකාරයෙන් නො පෙනෙයි. ඒ හෙයින් යමක් නව ඇසකින් බලා ඒ දෘෂ්ටි කෝණයේ පිහිටා සමාජය ලවා ඒ දෙස බැලවීම කලාකරුවා ගේ

යුතුකම වෙයි. දෙල්පිනෝනා කසාද මිනිහාගෙන් පලා ගොස් වෙන මිනිහකු හා ජීවත්වීම සමාජය සලකන්නේ අවඥවෙනි. එහෙත් ඊට හේතු, සමාජය නො විමසයි. සේතන් එමලි හා අව-සානයේ දී පැනයන්නේ මේරි හා ගත කරන ජීවිතයෙන් සතුටක් නොලබන බැවිනි. මෙ වැනි සත්‍යයන් හෙළි කිරීම කලාකාරයා ගේ කාරිය යි.

පැරණි කතා වස්තු පදනම් කරගැනීමේ ඇති වරදක් ඇතැ යි අපි නො සිතමු. එහෙත් නූතන සමාජ රටාවේ ඇති නවාංග පැරණි සමාජ රටාවේ දක්ක නොහැකි ය. පැරණි කතා වස්තුවලට ම එල්බගැනීමෙන් සිදු වනුයේ අලුතින් පැනනඟින සමාජ ප්‍රශ්න ගැන කලාත්මක ඇසින් බලා සානුකම්පිත ව ඒවා විග්‍රහ කොට කරුණු හෙළි කිරීමක් නො වීම යි.

සිංහල නාට්‍යකරුවන් සම්ප්‍රදය අතින් මෙන් ම වස්තු විෂය අතින් ද විවිධත්වයෙන් යුත් මඟක ගමන් කළ යුතු වන්නේ සමකාලීන සමාජයේ වසන යහපත් පුරවැසියන් වශයෙනි.

සංගීතයේ විවිධ රූප හා එහි ව්‍යාප්තිය

ඩබ්ලිව්. ඩී. අමරදේව

සංගීතය මුඛ්‍ය වශයෙන් කොටස් දෙකකට බෙදෙයි. පෙරදිග – අපරදිග හෙවත්, ප්‍රාචීන – ප්‍රතිචීන, යන වාච්‍යාර්ථ යන් ගෙන් ප්‍රකාශවන්නේ මේ ප්‍රචලිත භෙදයයි. අද යුරෝපාදී රටවල පවතින සංගීතය පැරණි ග්‍රීකයන් අතරින් බිහි වී ක්‍රමයෙන් පැතිර ගිය අතර පෙරදිග සංගීතය පුරාණ ඉන්දියාවේ සාම වේද මන්ත්‍ර අතරින් උපත ලබා සිය ජීවයෙන් මුළු මහත් ආසියාකරයම පණ ගැන් වූ බව සංගීතයේ ඉතිහාසය කියාපායි.

සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ උත්තරීතර කාලය වශයෙන් සැලැකෙන ඉන්දියාවේ ගුප්ත රාජ වංශික රජවරුන්ගේ කාලය සංස්කෘතික අතින් ඉතා වැදගත් සිදුවීම් කිහිපයකට තුඩුදුන් බව පෙනියයි. මහා කවි කාලිදසයන් ගේ දෘශ්‍ය කාව්‍යයන් බිහිවීමත් භාරතීය ඉතිහාසයේ පළමුවරට සංගීතය හා නාට්‍යය පිළිබඳ වැදගත් කරුණු රාශියක් අනාවරණය කරන භරත මුනිගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර පොත බිහිවීමත් විශෙෂත්ත්වයක් දරන කරුණු ලෙස දැක්විය හැකිය. මේ හේතුන් නිසා ක්‍රිස්තු වර්ෂයෙන් සතරවන හා සයවන සිය වස දක්වා කාලය භාරතීය සාහිත්‍යය හා සංගීතය පිළිබඳ විශිෂ්ඨ වූ ඓතිහාසික වටනා කමකින් පරිපූර්ණ වූ ස්වර්ණමය යුගයක් ලෙස සැළකිය හැකිවෙයි.

ප්‍රාචීන හා ප්‍රතිචීන යනුවෙන් හැඳින්වෙන සංගීත පද්ධති ද්වයය හැර, ස්වාධීන ලක්ෂණයන්ගෙන් යුක්තව ලෝකයේ දියුණු වී ගිය වෙනත් සංගීත ක්‍රමයක් නැති බව මෙහිදී පැහැදිලිව පෙනී යන කරුණකි.

ඉන්දියාවේ මලබාර් ප්‍රදේශයේ උපත ලබා අද ඉතා දියුණු වූ සම්මානනීය කලාවක් බවට පත්ව ඇති කතකලි නැටුමට පසුබිම් වාදනය වශයෙන් කෙරෙන සංගීතයට ඉතා කිට්ටු මුහුණුවරක් ගත් සංගීතයක් ජපානයේ පවතියි. ඒ සංගීත ක්‍රමය ඉන්දුනීසියාව ඔස්සේ ජපානයට අවතීර්ණ වූ බව සිතා ගත හැකිවෙයි.

මේ කරුණු අනුව කල්පනාව විහිදුවන විට අද ඉන්දියාවේ පවත්නා හින්දුස්තානි සංගීත පද්ධතිය මුළු ආසියාව කෙරෙහිම එකසේ බල පෑ මහා සංගීත ප්‍රවාහයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකිය. එසේ වුව ද, ඒ ඒ රටවල පවතින සංගීතය දේශීය සංස්කෘතික ලක්ෂණයට අනුරූපව ගොඩනැගී ඇත. ඔවුන් කතා කරන එකිනෙකට වෙනස් වූ භාෂාවන් මේ දේශීය භෙදයට හේතුවක් ලෙස දැක්විය හැකිය.

හින්දුස්තානි සංගීත පද්ධතියේ ජනප්‍රිය රාගයක් වූ භෛරවී රාගයේ ස්වර මාලාවම ග්‍රීකයන් අතර ''ඩෝරියන්'' යන නමින් ද, යුරෝපීයයන් අතර

''ඩයටොනික්'' හා ජපානයේ ''ඔෂිකි'' යන නමින් ද හැඳින් වෙයි. පර්සියානු, අරාබි හා ග්‍රීක සංගීතයේ එන (මොඩල් මියුසික්) නමැති සංගීත හින්දුස්තානි රාග ක්‍රමයට නෑ කම් කියයි.

සංගීතය හා භාෂාව

සංගීතයේ උපත කෙරෙහි භාෂාවේ බලපෑම කොහෙත් ම පිටු දැකිය නො හැකි කාරණයක් ලෙස මතුවෙයි. සංගීතය ගේය හෙවත් ගායනය හා වාද්‍ය යනුවෙන් බෙදී යයි. මෙයින් ගායනය ම මුල් තැන්හි ලා සැළකීම හැම අතින් ම සර්ව සාධාරණ බැව් පෙනී යයි. ඒ නිසාම සංගීත ශබ්දයට අරුත් දෙන සාරංග දේවයෝ

''ගීතං වාද්‍යං තථා නෘත්‍යං –
ත්‍රයං සංගීත මුච්‍යතේ''

යනුයෙන් ගීතයට මුල් තැන දී සංගීත රත්නාකරයේ සඳහන් කර ඇත. ගීතය වචනය ආත්ම කොට ගත්තකි. වචනය භාෂා අංගයකි. හුදෙක් ශබ්ද නැඟීම එකම පරමාර්ථය කොටගෙන කාලගෝට්ටි පැවැත් වූ මිනිසා ප්‍රාග් ඓතිහාසික අඳුරු සමයෙන් මිදී ශිෂ්ඨත්වය කරා පියවර ඔසවත් ම ඔහුට භාෂාවක් වුවමනා විය. භාෂාව නිසා සාහිත්‍යය බිහි විය. සාහිත්‍යයේ බලපෑම සාහිත්‍යය නිසා බිහිවූ සංගීත රූපකයන් කෙරේද නිතැතින් ම පතිත වූවකි. සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ එන නොයෙක් සරස්වතී ස්තෝත්‍රයන් හි අපට නිතර දක්නට ලැබෙන

''ගීර්වාං මාතා ජයතු ජයතු
සාහිත්‍ය සංගීත සිද්ධා''

යන පද සමූහයේ සාහිත්‍ය සංගීත යනුවෙන් සාහිත්‍යය මුල් තැන්හි ලා යෙදීම ද ඉහත දක් වූ කාරණයට සාධකයක් සේ සිටියි. විශේෂයෙන් ම ඈත අතීතයේ ආගමික සංගීතය බිහි වූ ආකාරය මඳක් විමසා බලමු. හින්දු දර්ශනයේ වේද මන්ත්‍ර බුදු සමයේ පිරිත් ගායනය හා කිතු සමයේ ගීතිකා නමින් හැඳින්වෙන භක්ති ගීත සම්ප්‍රදය ඈ හැම ගායන ප්‍රකාරයක් ම හුදෙක් භාව ප්‍රකාශය සඳහාම පවතියි. හුදු භක්ති රසය දනවන අයුරින් කිසිම නීතියකින් නොබැඳී ආදි මනුෂ්‍යයා මේ වචන උච්චාරණය කිරීමේදී භාව ප්‍රකාශයට අනුකූලව හඬ උස් පහත් කිරීම නිරායාසයෙන් ම සිදු විය. ප්‍රාණවත් වියයුතු තැන් තදින් උච්චාරණය කිරීමත් අප්‍රාණික පදන්තයන් හෙමින් පහත් ව ගෙවී යන ආකාරයෙන් ශබ්ද කිරීමත් නිසා ශබ්දයේ උස් පහත් භෙදය ඇති විය. මේ නයින් වාග් රූපකයත් ධ්වනි රූපකයත් එකක් බවට පත් වෙයි. මෙසේ පවත්වන්නට යෙදුනු ගායනයේ තාලමය පදනමකින් බැඳුණු සංගීතාංගයක් නොමැති වූ අතරම ඡන්දසකට සීමා නොවුණු වචනයට පමණක් සීමා වූ එක්තරා විදියක නිදහස් රිද්මයක් ඇතුළත් වූ බව ද උස් පහත් හඬින් කැරුණු වේද මන්ත්‍ර කියැවීම මෙසේ ක්‍රමයෙන් වැඩී අවුත් කතා කරන හඬ ගායනය කරන හඬ දක්වා විකාශනය වීමේ ප්‍රතිඵලය අද පවත්නා පෙරදිග සංගීතය යැයි කීම නිවරද යැයි සිතිය හැකිය. පැරණි ආගමික ගායනයන් පිළිබඳ පර්යේෂණයේ යෙදුණු මහා සංගීත විද්‍යාධරයන්ගේ මත ඉහත ලියැවුණු කරුණු ඔප්පු කිරීමට ප්‍රමාණවත් වනු ඇත.

ඇරිස්ටොක්සීනියස් නම් ග්‍රීක සංගීතධරයා සාමාන්‍ය මිනිසා කතා කිරීමේදී උස්පහත් වශයෙන් ගැනෙන ස්වර භෙදය සංගීතමය ස්වර අන්තරයන් හා සසඳා බැලූ බව සැළයි. තවද, ඇලෙක්සැන්ඩ්‍රියාවේ ශාන්ත ඇතනේසියස් නමැති පූජක වරයෙක් දේවස්ථානයන්හි ගී ගැයූ ගායකයන් ලවා ක්‍රිස්තුස් වහන්සේට භක්තිය ප්‍රකාශ කරනු වස් ලියැවුණු ගද්‍ය පාඨයන්, ඉතා අල්පත්වයෙන් ස්වර නැඟීම හා බැසීම සිදුවන අයුරු ගායනය කරවා එයින් ගායනයට වඩා කියවීමට ආසන්න වූ ගායනා ක්‍රමයක් නිර්මාණය කර ගත්තේය. ඉන්දියානු, ග්‍රීක, යුදෙව්, අරාබි, ආර්මේනියන්, සිරියන්, රුසියන්, සර්බියන්, බල්ගේරියන් ආදී හැම ජාතියකම ආගමික ගායනා මෙසේ මුල් අවධියේදී ස්වර කිහිපයකට සීමා වී ක්‍රමයෙන් අර්ධ සප්තකයක් දක්වා විහිදී ඉන්පසු පුරා සප්තකයක සැරිසරා එයිනුත් සෑහීමකට පත් නොවී ස්වර චලනයේ ඇති ඒකත්වයෙන් (Monady) මිදී සංධ්වනි තත්ත්වය දක්වා (Melodic Harmony) දියුණු වී ගිය බවට සංගීත ඉතිහාසය දෙස් දෙයි.

භාෂාව වටා ගෙතෙන සංස්කෘතිය

ලෝකයේ විවිධ ජාතීන්ගේ විවිධ වූ සංස්කෘතික ලක්ෂණයන් ගේ ප්‍රභෙදයට මූලික හේතුව ඒ ඒ ජාතීන් කතා කරන භාෂාවයි. කෙටියෙන් කියතොත් කලා ශිල්ප සාහිත්‍ය, සංගීත, චාරිත්‍රවිධි ඈ නොයෙක් අංගයන්ගෙන් සැදුණු සංස්කෘතිය නමැති අලංකාර මන්දිරය ගොඩනැගෙන්නේ, භාෂාව නමැති පදනම මතයි. සංස්කෘතිය යන ශබ්දර්ථය විග්‍රහ කිරීම නොයෙක් මත භෙදයනට තුඩු දෙන කාරණයක් වුව ද, මේ සංස්කෘතිය යනුයෙන් මෙහිදී දකින්නේ භාෂාව වටා ගෙතුණු විචිත්‍ර වස්තුවක් බව කිව යුතුව ඇත. ජාතියක් හැඳින ගන්නේ ඒ ජාතිය සතු භාෂාවෙන් බව මෙහිදී අමුතුවෙන් කිවයුතු නොවේ යැයි සිතමි.

ඔහු ප්‍රංශ භාෂාව කතා කරන්නෙකැයි කීවත්, ඔහු ප්‍රංශ ජාතිකයෙකැයි කීවත් මතුවනුයේ එකම අරුතකි.

භාෂාව සාහිත්‍යය කෙරේ ඇල්මක් නැතියකුගෙන් කවර ම කලෙක කොයි ම ලෙසකින්වත් තමා ගේ සංස්කෘතියට බින්දුමාත්‍රයකවත් සේවයක් සිදුවෙතැයි සිතීම පවා දුෂ්කර කාරණයකි. මගේ භාෂාව තරම් මධුරතර භාෂාවක් තවත් මිහිපිට නැතැයි කියමින් යමෙක් ප්‍රීතිවෙත් නම් ඒ හේතු සහිත පවිත්‍ර හැඟීමකින් කෙරෙන්නක් බව කිව යුතුව ඇත. සිංහලයෙක් වශයෙන් සිංහල භාෂාව තරම් තමා ප්‍රිය කරන භාෂාවක් තවත් නැතැයි කීම කෙසේ නම් වරදක් විය හැකිද?

ගැඹුරු අධ්‍යයනය සඳහා ප්‍රංශ භාෂාව තරම් උචිත වූ තවත් බසක් ලෝකයේ නොමැති බව ප්‍රංස ජාතිකයෝ අනුමත කරති.

වියත් ඉතාලි ජාතිකයෝ, ගායනයට ඉතාලි බස තරම් උචිත අන් බසක් නැතැයි යන මතය දරති. මෙවැනි මත ඒ ඒ ජාතීන් අතර ඇති වන්නේ, භාෂාව තුළින් පැන නඟින ජාතිකත්ත්වය නිසයි.

ඉතාලි බස ගැන ඔවුන් කරන ප්‍රකාශය අතිශයෝක්තියක් නොවන බව කියාපාන එක් කරුණක් ඇත. විචිත්‍ර ධ්වනි රටාවකින් සැදී ගත් අපූර්ව භාෂාවකට හිමිකම් කියන ඉතාලි ජාතිකයින් උසස් තම වූ නූර්ති ගායකයන් ලොවට බිහි කළ බව පිළිගත් සත්‍යයකි. මේ සත්‍යය වාග් විද්‍යාව, සංගීතය කෙරෙහි බල පාන අයුරු දක්වන කදිම නිදර්ශනයක් ලෙස ද, සඳහන් කළ හැකිය. දකුණු අමෙරිකා මහද්වීපයන්ගෙන් හා මධ්‍යධරණී ප්‍රදේශයෙන් ඉතාලියට සංක්‍රමණය වුණු මහා ජනකාය ඇතුළු කෝටි පහක් වූ ඉතාලි ජාතිකයන් කතා කරන ඉතාලි භාෂාව සංගීතයේ භාෂාව යන අතිශයාර්තවාචක වචනයකින් ද පැසසුම් ලබයි.

වාග් විද්‍යාත්මක රීතීන් අනුව කල්පනා කිරීමේදී ලෝකයේ විවිධ දේශයන්හි වෙසෙන විවිධ, ජාතීන්ට අයත් ගීතයන් ඇතැම් විට සංගීත පද්ධතීන් ගේ බලපෑම් අනුව සමානත්වයක් දරයි. එහෙත් එකිනෙකට වෙනස් වූ භාෂාවන්ගේ උච්චාරණ විලාශය නිසා ඒ ඒ භාෂාවන්ට ආවේණික වූ ලක්ෂණ සංගීත රූපකයන් කෙරේද බලපා ඇති සැටි පැහැදිලි ව පෙනී යයි.

ගීතයන්ගේ දේශීය ලක්ෂණයන් වශයෙන් අප හඳුන්වන්නේ ඉහත කී ලෙස හුදෙක් වචනයේ උච්චාරණ විලාශය නිසා ගීතයේ ස්වරාත්මක ආකෘතියට ලැබෙන ස්වාධීන ආලෝකයයි.

පුහු ආටෝපයෙන් මිදුණු ජනකවියෙන් මම උත්තරීතර ආස්වාදයක් ලබමි. නිරවුල්ව වචන මත වැතිරී ඇති අරුත ගායනයේදී මා එකතු කරන්නේ, පොළොව මත විසිරුණු සිහින් මල් පියලි කිසිදු ආයාසයක් නැතිව එකතු කරගෙන හමා යන සුළං රැල්ලක් මෙන් ය. ගායනයට අරුත ලෙහෙසියෙන්ම එකතු වන නිසා ඒ නිරායාසයෙන්ම රසභාව පූර්ණ ගායනයක් බවට පත්වෙයි. එහි කැටිවුණු සරල සුලබ පද සංකලනය මා බෙහෙවින් අගය කරන්නකි.

පිරිපුන් අහපසඟින් හා ඊට සරිලන ඇඳුම් ආයිත්තමින් සැදීගත් සුරූපී සුකුමාර කනක ලතාවක බඳු වූ ජන කවියෙන් මම ජීවය ලබමි.

මගේ සංගීත සංකල්පනයන් අවුස්සා විචිත්‍ර රේඛා ඔස්සේ විහිදුවා ලමින් වර්ණවත් ගීත රූපකයන් මවාගැනීමට තරම් ප්‍රමාණවත් ආවේශයක් ඉන් ලබා ගන්නට මම පුරුදු වී සිටිමි. පහත සඳහන් වන්නේ මා බෙහෙවින් ප්‍රියකරන ජන කවි කිහිපයකි.

''ඉරට මුවාවෙන් ඉඳගෙන ඉස පීරන වා
සඳට මුවාවෙන් ඉඳගෙන සළු පළඳින වා
දීප චන්ද්‍ර රේඛාවෙන් මූණ බලන වා
මිහිකත වෙවුල්ලා සරසවි දේවි වඩින වා''
(මල් බුලත් තටුවේ කවියකි)

''වනන්තරේ වන සපුමල් පිපීය න්
නිරන්තරේ පොද වැස්සට තෙමීය න්
පුංචි බඳට පෙති ගෝමර ඉසීය න්
මුතු මැණිකා මට හීනෙන් පෙනීය න්''

''කන්ද උඩින් එන කිකිළී ගෝමරි යේ
නලල් වටින් එන ඩාදිය මුතු කැටි යේ
අත පාමුදු පය පාමුදු වයිරොඩි යේ
මට පිටුපා ගෙට යනවද සුරතලි යේ''
(ප්‍රචලිත ජනකවි)

''ර ණේ රුවසෙ ඇති බාල ළඳුන් නේ
කනේ තෝඩු දෙක දෙපිට වැනෙන් නේ
ඉ නේ සළුව තද කර ඇඳ ගන් නේ
අ නේ ළඳුනි ඔන්චිලි පැදපන් නේ''
(ඔන්චිලි වාරම්)

කාව්‍යයක වචන උච්චාරණය කරමින් සිටියදීම එහි රස භාවයෙන් පිබිදුනු හැඟීම් විදුලි පුපුරක් බවට පත් වී කම්පනය වන චිත්ත ස්වභාවයක් සිත තුළ ඇති කරයි. සිතතුළ ඇතිවන ඒ කම්පිත ගුණය ඉවහල් කොට ගෙන කාව්‍යයේ ගැබ් වී ඇති වාච්‍ය රූපය සංගීත රූපයක් දක්වා විකාශය වෙයි. එහෙත් ඒ විකාශය කෙසේ සිදුවිණි ද, එහි උපත කොහිද, අන්තය කොහිද, ඈ කිසිවක් හරි හැටි බුද්ධියට හසු කොට ගැනීම කළ නොහැක්කකි.

අපේ රටේ සංගීත වගාවට ඈත අතීතයේ පටන් අඛණ්ඩව බල පෑයේ උතුරු ඉන්දියානු සංගීත

පරම්පරා දහම් වුව ද, දකුණු ඉන්දියාවෙන් ඇදී ආ වන්ණම් කීර්තනම් ආදී ඇතැම් සංගීත අංගද මෙරට වැඩුනු බව පෙනී යන කරුණකි. අපේ රටේ නාට්‍යකලා ඉතිහාසය දෙස බැලීමෙන් මේ කාරණය වඩාත් නිරවුල් ව දැකිය හැකි වෙයි. අපේ ජනතාව අතර ජනප්‍රිය ව ඇති නූර්ති ගණයට ගැනෙන වෙස්සන්තර, සිරිසඟබෝ ආදී නාට්‍යයන් හි අඩංගු ගීත කෙරෙහි හින්දුස්තානි රාග සංගීතය තදින් බල පා ඇති අතර නාඩගම් සොකරි කෝලම් ආදී ජන ප්‍රිය වූ ශෛලිගත නාට්‍යයන්හි අසන්නට ලැබෙන ගීතයන් දකුණු ඉන්දියානු සංගීතයේ ආභාසය ලබා ඇති බව පෙනීයයි.

මෙසේ සම්ප්‍රදායික වශයෙන් කවර සංගීතයක් බල පැව ද, භාෂා උච්චාරණ ලීලාව නිසා අපේ ගීතයන් තුළ නිතැතින් ම ඇති වන ස්වාධීන ආවේණික ලක්ෂණය බිඳී වැටෙන්නට ඉඩ නො දී ආරක්ෂා කර ගැනීම ඉතාම අවශ්‍ය ය. ඒ ස්වාධීන-තාවය රැක ගැනීමට ඇති එකම මාර්ගය කුමක්දැයි මෙහිදී විමසා බැලීම වටී.

මේ තාක් හින්දි බසින්ම ඉගැන්වෙන හින්දුස්තානි සංගීත පද්ධතියට අයත් සංගීත රූපකයන් සිය බසින් සරසා ප්‍රකාශයට පත් කිරීමෙන් සංගීත රූපයේ හරබර ගතිය වාච්‍ය රූපයේ ආවේණික ලක්ෂණය හා සංඝට්ටනය වීම නිසා අපට හුරු වූ ස්වාධීන ගායන රූපයක් බිහිකර ගත හැකිව ඇත. මේ සත්‍යය සනාථ කරන එක්තරා සත්‍යයක් අපට ඉන්දියාවෙන් ම සොයාගත හැකිය.

උත්තරභාරතීය සංගීත සම්ප්‍රදයය දැනට පවතින ලෙසින් ම උපයෝගී කර ගන්නා බෙංගාලි ජනයා බෙංගාලි බසින් ගී ගයති. මේ ගායනයට ඔවුන් බෙංගාලි රාග් සංගීත යැයි ව්‍යවහාර කරති. සංගීත රූපය අනුව මේ ගායන ක්‍රම දෙක එකම පදනමක් මත පිහිටා ඇතත් උච්චාරණ භෙදය හේතුකොට ගෙන හටගන්නා වෙනස ඉතා පැහැදිලි ලෙස දැකිය හැකිය.

සංගීතය ද මිනිසා මෙන් ම සඳ වෙනස් වෙන සුළු ධර්ම තාවයට හසු වී කලානුරූප වූ දේශා-නුරූප වූ පරිණාමයකට භාජනය වෙමින් පවතියි.

''සනාථ නම් ඒනම් ආ හුර්
උතාද්සයත් පුනර් නවඃ''

''මිනිසා පුරාතනයෙකි. එහෙත් අද මේ මොහොතෙහි පවා ඔහු වෙනස් වනු ලබයි.'' මිනිස් පරිණාම වාදය මෙවැනි විස්තරයක් අථර්ව වේදයෙහි සඳහන් වෙයි. මිනිසා මෙසේ සඳ වෙනස් වන සුළු නම් ඔහු විසින් තමාගේ රසාස්-වාදනය පිණිස නිර්මාණය කරගනු ලැබූ කලා ශිල්පත් ස්වකීය වෙනස් වීම අනුව කෙසේ නම් වෙනස් නොවෙයිද?

ඉතා වේගයෙන් වෙනස්වන ලෝකයක පුද්ගල-යකු වශයෙන් තමාගේ ද, ජාතියක් වශයෙන් තම වර්ගයාගේ ද, සංස්කෘතියක් වශයෙන් තම කලා ශිල්පයන්හි ද, ස්වාධින ස්වරූපතා නොබිඳී රැකෙන අයුරු වෙනස් වෙමින් ජීවත්වීමේ ශක්තිය මිනිසා ලැබුවේ විද්‍යාව ගේ අපූර්ව දියුණුවේ උදවත් සමහයි.

මේ වෙනස් වීමේ ධර්මතාවයට පටහැනි වන කවර පුද්ගලයකු වුව ද, දියුණුවේ දෙර තමා විසින් ම වසා ගනු ලබයි. සංගීතයත් මේ කාලානු රූපවූ දේශානුරූප වූ පෙරළියේ තරඟ වලියට හසු වී වෙනස් වෙමින් ගමන් කරයි.

ආශ්‍රිත පොත්

1. Glyn, Margaret H. Theory of Musical Evolution. London, Dent & Sons, 1934.
2. Gangoly, O. C. Ragines, Bombay, Nalanda Publications, Reprinted 1948.
3. Pei, Mario. The Story of Language. New York, New American Library, 1960.
4. Tagore, Rabindranath, The Religion of Man, Allen & Unwin, Reprinted 1961,
5. Coomaraswamy, Ananda K. The Dance of Shiva, Rev. Ed. New York, Noonday Press, 1957.

බුදු පිළිමය සංකේතයක් ද?

කේ. ජයතිලක

බුද්ධ ප්‍රතිමාවේ ආරම්භය පිළිබඳ ව උගතුන් අතර මතභේද පවතී. සමහරුන් බුදු පිළිමය ලාංකික කලා කරුවන්ගේ නිර්මාණයක් යැ යි කියන අතර තවත් සමහරු එය ඉන්දියානු කලා කරුවන්ගේ නිර්මාණයක් යැ යි කියති. ගාන්ධාරයේ බුදු පිළිමවල එන ග්‍රීක කැටයම් ලක්ෂණ සැලකූ අනෙකකු ගේ මතය මුල් බුදු පිළිමය ඉන්දියානුන් සඳහා ග්‍රීක ශිල්පීන් විසින් තනන ලද්දේ ය යනුයි.

කොසොල් මහරජු කළ ඉල්ලීමකට පිළිතුරු වශයෙන් බුදු පිළිම තැනීම බුදුන්වහන්සේ විසින් ම අනුදන වදළ බව කෝසළ වර්ණාව ඇතුළු පසු කාලයේ ලියැවුණු පොත් කිහිපයකම සඳහන් වෙයි. කොසොල් රජ මැදුරේ චිත්‍රාගාරයක් පැවැති බව විනය පිටකයේ සඳහන් වෙතත් එහි බුද්ධ චිත්‍ර හෝ ප්‍රතිමා පැවති බව ඔප්පු කරන පිළිගත හැකි සාක්ෂි ඉදිරිපත් වී නැත.

මී ළඟට බුදු පිළිමය ගැන කියවෙන ආදීම අවස්ථාව හැටියට සැලකිය හැක්කේ මහා වංසයෙහි එන විස්තරයෙකි. දේවානම්පියතිස්ස රජු (ක්‍රි. පූ. 307 – 267) විසින් ථූපාරාම භූමියේ තැන්පත් කළ බුදු පිළිමයක් දෙටුතිස් රජු (ක්‍රි. ව. 267 – 276) විසින් පාචීන තිස්ස පබ්බතයෙහි තැන්පත් කළ බව එහි 36 වැනි පරිච්ඡෙදයේ සඳහන් වෙයි.

මහා වංසයෙහි සඳහන් බොහෝ කරුණුවල සත්‍යතාවය පුරා විද්‍යාත්මක සොයා ගැනීම් වලින් ඔප්පු වී ඇත. එසේ වුවත් හය වැනි ශත වර්ෂයේ ලියැවුණු එයින් ඉන් අවුරුදු අටසියයකට පමණ ඉහත සිදු වූ හැම දෙයක් ම නිවැරදි ලෙස බලාපොරොත්තු වීම නොකළ හැක්කකි. බුදු සමය මෙ රටට පැමිණි අවදියේ ම මෙහි බුදු පිළිම තනන ලද්දේ නම්, එද, ඉන්දියාවෙන් පැමිණි බව සඳහන් වන ශිල්පීන් විසින් ම විය යුතු ය. බුදු පිළිමය ලාංකික ශිල්පීන්ගේ නිර්මාණයක් ය, එය මුලින් ම ලංකාවේ සාදන ලද්දක් ය යන මතය ආචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන විසින් ද බැහැර කරනු ලැබේ.

වේදකාලයේ බොහෝ දෙවිවරුන් සිටිනමුත් ඉන්දියාවේ ඔවුන්ගේ පිළිම වන්දනාවක් නොතිබිණි. එසේ වුවත් ඉන්දු නිම්නයේ නෂ්ටාවශේෂ අතර තිබී අඩුම වශයෙන් අවුරුදු තුන් දහසක්වත් පැරණි විවිධ පිළිම රාශියක් සොයා ගෙන ඇත. මේවා ආර්ය වුවත්, අනාර්ය වුවත් ඉන්දියාවේ පිළිම තැනීම බොහෝ කලක් සිට පැවති බව ඉන් ඔප්පු වෙයි.

ප්‍රස්තාවනාවක් වශයෙන් මේ කරුණු සඳහන් කෙළේවී නමුත් මේ ලිපියේ මුඛ්‍ය අදහස බුදු පිළිමයේ ආරම්භය සෙවීම නොව ඉන්

කුමක් අදහස් කරන්නේ ද යන්න සොයා බැලීම යි.

ක්‍රි. පූර්ව තුන් වැනි සිය වසේ සිට නිර්මාණය කරන ලද කැටයම් ඇතුළත් භාරුත්හි හා සාංචියේ බුදුන් වහන්සේ දැක්විය යුතු තැන්වල උන්වහන්සේගේ රූ සටහන නොයොද ඒ වෙනුවට සංකේතයක් යොද ඇති බව පතළ කරුණකි. මෙසේ යොද ඇති සටහන් නම් බෝධිය, සේසත, සිරිපතුල, වජ්රාසනය, චක්‍රය, බෝ කොළය, ස්ථූපය යනාදිය යි. මීට හේතුව වශයෙන් දක්වනුයේ බුදුන් වහන්සේගේ ශාරීරික ස්වරූපය දැක්වීම උන්වහන්සේට කරන අගෞරවයක් හැටියට සැලකූ ශිල්පීන් ඒ වෙනුවට සංකේතයක් යොදන්නට ඇති බව ය. ප්‍රශ්නය වී ඇත්තේ මෙය ඒ ආකාරයට ම පිළිගත හැකි ද යන්න ය. පළමු කොට ම බුදුන් වහන්සේගේ ආකාරය දැක්වීම අගෞරවයක් කොට පැරණි පොත්පත් වල කිසි තැනක සඳහන් නොවේ. පසු කාලයක ලියැවුණු පූජාවලිය, කෝසල බිම්බ වර්ණනා ආදී පොත් වලින් නම් පෙනෙන්නේ ඊට බුදුන්ගේ අනුමැතිය ද ලැබුණු බවයි. ඇරත් බුදුන්වහන්සේ මනුෂ්‍යත්වය ඉක්ම වූවකු හැටියට සැලකෙන්නට වූයේ කල්ගත වන්නට වූ පසුව ය. සංයුක්ත නිකායේ ජරාසූත්‍රයෙහි බුද්ධ ශරීරයේ පහළ වූ මහලු ලක්ෂණ පිළිබඳ ආනන්ද හිමියන්ගේ විස්තරය පසු කාලයේ ලියැවුණු බුද්ධශරීර විස්තර සමඟ සසඳා බැලීමෙන් මේ බව මොනවට ඔප්පු වේ.

ඉන්දියානු ප්‍රතිමා කලාව විශේෂයෙන් ම විඥනවාදී එකකි. ඊ. බී. හැවල් ඔහුගේ පොත්පත් වල නිතර නිතර සඳහන් කර ඇති පරිදි ඉන්දියානු කලා කරුවා හැමවිට ම උත්සාහ කෙළේ වස්තුවක් නොව අදහසක් චිත්‍රයට හෝ කැටයමට නැඟීමට ය. මෙ බඳුම අදහසක් ''ඉන්දියානු කලාවේ මූල ධර්ම'' නමැති පොතේ ඇස්. ඇන්. දස්ගුප්ත ද ඉදිරිපත් කරයි. ගස්, වැල්, ඉර, හඳ ආදී භෞතික වස්තූන් කැටයම් කිරීමේ දී ඔහු ඒවා ඒ ස්වරූපයෙන් ම කැටයම් කෙළේ ය. ඉන්දියානු දර්ශණය-සංකල්ප වලින් ගහණ වූවකි. මේ සංකල්ප කැටයමට නැඟීමේ දුෂ්කරත්වය ඔහු මග හැර ගත්තේ ඒවා සංකේතවලට නැඟීමෙනි. ලෝන් හර්ස්ට්, පරණවිතාන ආදීන් පවසන පරිදි ස්ථූපය පවා මෙ බඳු සංකේතයකි. කිසියම් සංකල්පයක් චිත්‍රයට නැඟීමේ දී ඔහු ඒ වෙනුවට සංකේතයක් තෝරා ගන්නා ලද්දේ කවර අන්දමින් ද? කවද ව්‍යවහාරයට පැමිණියත්, මේ පිළිබඳ ඉඟිය සංකේත යන වචනයේ ම ඇතැයි සිතමි. සංකේත යන වචනයේ ''එකඟත්වය'' යන තේරුම ඇත. කිසියම් සංකල්පයක එක් අංගයක් භෞතික වස්තුවක තවත් අංගයක් හා එකඟ වේ ද එකල ඒ එකඟත්වය මත අර සංකල්පය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා ඒ වස්තුව සංකේතයක් කොට යොදනු ලැබේ. මේ අනුව ඇතා සාන්තියේ සංකේතයක් බවට පත් වූ සැටි සලකා බලමු. ගොවිතැන් කරන ජනතාවකට වැස්ස විශාල සාන්තියකි. වැස්ස ලැබෙන්නේ වැහි වළාකුළෙනි. කළු පාට ඇතා ද වැහි වළාකුළක් වැන්න. ඇතා වැහි වලාකුළේ ඥාතියෙකු බවත්, ආදි කාලයේ දී ඇතුන් ද පියාපත් ඇතිව වැහි වලාකුළු පරිද්දෙන් අහසේ පියාසර කළ බවත්, දැක්වෙන ජනකතා ඉන්දියාවේ සුලභ ය.

වළාකුළ කැටයමෙහි එතරම් පැහැදිළි අදහසක් දෙන පරිදි ඉදිරිපත් කළ නොහැකි ය. මී ළඟට කැටයම් කාරයා කෙළේ සාන්තිය හඳුන්වන සංකේතය හැටියට ඇතා යෙදීම යි. කළු පැහැය මංගල වර්ණයක් නොවන බැවින් සාහිත්‍යයේ දී සාන්තිය හඟවන සංකේතය ධවල හස්තියා විය.

පැරණි ඉන්දියානු කැටයම් ඉතා පරීක්ෂාකාරී ව බලතොත් සංකේත හැටියට සැලකිය හැකි හැම දෙයක් ම සංකල්ප හැඟවීමට යොද ඇති බව පෙනේ. දම්සක් පැවතුම් සුතුර දෙසීමේ කැටයමේ එන මුවන්ගෙන් හැඟෙන්නේ වනය යන අදහස ද යනාදී තැන් නැවත සලකා බැලිය යුතු ය යන්න අප අදහස ය.

මේ අනුව බුදු පිළිමයෙන් අදහස් කරන්නේ කුමක් ද? එය බුදුන්වහන්සේගේ රූපාකායය ඇඟවීමේ සටහනක් නොවිය යුතු ය. සද්ධර්ම පුණ්ඩරීක නම් මහායාන ග්‍රන්ථයෙහි එන එක් පුවතක් මෙසේ යි. දිනක් එක් බමුණෙක් බුදුන් වෙත එළඹ වන්දනාමාන කිරීම සඳහා අබැටක් පමණ ධාතුවක් ඉල්වීය. බුදුන් ඔහුට කියා සිටියේ බුද්ධ කායය ධර්ම කායයක් පමණක් බැවින් අබැටක් සාද ධාතුවක් නැති බව ය.

මෙහි සත්‍යාසත්‍ය තාවය කෙසේ වෙතත් රූප කායයට වඩා ධර්ම කායය උසස් කොට සැලකීමේ අදහස ප්‍රචලිතව පැවැති බව මෙයින් පෙනේ. කර්න් නමැති ශාස්ත්‍රඥයා බුදුන් ඉතිහාස ගත පුද්ගලයෙකු නොවේ යැයි කියා සිටියේ ද මෙබඳු තවත් අදහස් ප්‍රචලිතව පැවති බැවිනි.

සාංචියේ හා භාරුත්හි බුදුන් වහන්සේ දැක්විය යුතු තැන්වල ඒ වෙනුවට ඉහත සඳහන් විවිධ සටහන් යොදන ලද්දේ උන් වහන්සේගේ රූප කායය පෙන්වීමට ද? එසේ නැතහොත් බුද්ධත්වය ප්‍රකාශ කිරීමට ද? සුපුරුදු සංකල්ප සංකේතයට නැගීමට පුරුදුව සිටි කැටයම් කරුට බුද්ධත්වය පිළිබඳ අදහස අලුත් එකක් විය. එය ප්‍රකාශ කිරීමේ සම්මත සටහනක් නො තිබිණි. මේ නිසා ඔහු විවිධ අවස්ථාවල විවිධ සටහන් යෙදුවාට සැක නැත. ස්ථූපයට ද මුල් වූ සේසත සමහර සංකේත වලට ද යෙදෙන්නට ඇත.

එහෙත් එය අධීශ්වරත්වය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා යොදන සංකේතය විය. අධීශ්වරත්වය හා බුද්ධත්වය යනු දෙකකි. විදුරස්න, චක්‍රය ආදියෙන් ද උවමනා කරන අදහස එසේම ප්‍රකාශ නුවූවාට සැක නැත. මේ සඳහා (දෙවිවරුන් පිළිබඳ වෙනත් සංකල්ප පරිද්දෙන්) මානුෂික පෙනුමෙන් යුත්, එහෙත් මනුෂ්‍ය රූපයට වෙනස් වෙනත් සංකේතයක් වූ බුදු පිළිමය නිපදවීමෙන් පසුව මේ විවිධ සටහන් යෙදීම අත්හැර දමන ලදී.

බුදු පිළිමය, බුද්ධත්වය හඟවන සංකේතයක් හැටියට භාවිතා වන්නට වූ මුල් යුගයේ කැටයම් අතර විවිධ අන්දමේ බුදු පිළිම දක්නට ලැබේ. අමරාවතියේ දක්නට ලැබෙන වෙනස් වෙනස් අන්දමේ බුදුපිළිම වලින් අපට තේරුම් ගන්නට ඇත්තේ මේ පිළිබඳ ව ඒ වන තුරු කලාකරුවන් අතර මේ සංකේතයේ නියම ස්වරූපය පිළිබඳ ව ඒකහත්වයක් නො පැවති බවයි.

කාව්‍යය හා නාට්‍යමය ගුණය

ජිනේසි අපොන්සු

කිසියම් කාව්‍යයක් රස විඳීමේදී ඇතිවන අනුගතිය පිටස්තර කෙනෙකුගේ නොව තමාගේම අත්දැකීමකි යන හැඟීම පාඨකයා තුළ ඇති වන්නේ එම කාව්‍යයෙහි සදකාලික වටිනාකමක් වූ, අත්දැකීමත්, ප්‍රකාශනයත් එක’ටෙක බඳවන නාට්‍යමය ගුණය හේතු කොට ගෙනය. කාව්‍ය රසය පසු පසින් ඇත්තේ මෙම නාට්‍යමය බව යයි කිවහැක. භරත වැනි විචාරකයකු වරෙක, නාටක හා කාව්‍යය පර්‍යාය වචන ලෙස සැළකීමට පෙළඹුණේද විශ්වනාථ කවිරාජ[1] නාට්‍යයේ සිද්ධාන්ත ඉදිරිපත් කරද්දී, ඒවායේ, සාමාන්‍ය අලංකාර ශාස්ත්‍රයේ සිද්ධාන්තවලට ඇති සම්බන්ධකම, දුටුවේද, භාරතීය අලංකාර ශාස්ත්‍රය අනුව නාට්‍යයකින් මතුවන ආනන්දයත්, වෙනත් කාව්‍යාංගයකින් බිහිවෙන රසයත් අතර ‘සාරය’ නයින් ප්‍රභේදයක් නුදුටු නිසා විය යුතුය. කාව්‍යය හා නාට්‍යය වෙනම සාහිත්‍යාංග දෙකක් බව ඇත්තය. තවද, කාව්‍යය තරම් දේශීයවූත් පෞද්ගලිකවූත් තවත් වස්තුවක් නැති තරම්ය. එහෙත්, විදේශීය රචකයකුගේ කාව්‍යයක පවා, එහි දේශජ බව යටපත් කර, එහි දක්වෙන විශෙෂ පරිසරය අමතක කර, පොදු රසයක් ඇතිවීමට තුඩු දෙන්නේ, නොයෙක් අංගොපාංග එකතු වීමෙන් මතු කෙරෙන නාට්‍යමය වටිනාකමය. කාව්‍යයත් නාට්‍යයත් අතර එක්තරා සම්බන්ධකමක් බටහිර විචාරකයෝ පවා දුටහ. හැම කාව්‍යයම නාට්‍යය කෙරේද නාට්‍යය කාව්‍යය කෙරේද නැඹුරුවන බව සලකනු ලැබේ[1] නාට්‍යමය වටිනාකමින් තහවුරු නොකරන ලද එකදු පදයක් වත් කාව්‍යයේ නැති බව ප්‍රකාශකරන ටී. ඇස්. එලියට් මෙසේ පවසයි:

> ‘කාව්‍යය ස්වභාවික ප්‍රකාශනයක් බවට පත් කරන පරිදි නාට්‍යමය අවස්ථාව එක්තරා උත්සේකයක් (a paint of intensity) කරා ගමන් ගත් විට පමණි කිසියම් වස්තුවක් කාව්‍යයක් බවට පත්වන්නේ; හැඟීම් ප්‍රකාශයට පත් කළ හැකි එකම භාෂාව එය වන නිසාය.[2]’’

හදවතත් බුද්ධියත් එක්කළ හැකි තියුණු ප්‍රතිභාවක් ඇති කවියකුට පමණය කාව්‍යයත් නාට්‍යයත් එක්තැන් කළ හැක්කේ. මේ නිසා උසස් නාට්‍යමය ගුණයෙන් යුත් කාව්‍යයක් ඇතැම්විට කාව්‍යමය

1. සාහිත්‍ය දර්පන (පරි 6)

1. A Dialogue on Dramatic Poetry
2. T.S. Eliot - Poetry and Drama P.15.

පක්ෂයෙන් පිරිහීමට ඉඩ තිබේ. තොමස් හේවුඩ්ගේ 'A Woman killed with kindness' යන පද්‍යය නාට්‍යමය බවින් පෝෂිත වුවද කාව්‍යමය පක්ෂය නයින් දුර්වලය.

Go tell your husband he will turn me off,
I am then undone. I care not, I ;
'Twas for your sake. Perchance in rage he'll kill me,
I care not 'twas for you. Say I incure
The general name of villian through the world
Of traitor to my friend, I care not, I ;
Beggary shame, death, scandle and reproach.
For you I'll hazard all, why, what care I
For you I'll live and in your love I'll die

වෙන්ඩල් නමැති එක්තරා පුරුෂයකු, සිය මිතුරා සමඟ එකට වාසය කර ඔහුගේ බිරිඳ වරදට පොළඹවා ගැනීමත්, ඇය කෙරේ බැඳීම නිසා, තමා වරදක් කර ඇති බව පවා අමතක කර මුළු ජීවිතයම ඇය වෙත බිලී දීමට පවා හිත දැඩි කරගත් අයුරුත් මින් විස්තර වේ. මේ පොළඹවා ගැනීම හේතුඵල ධර්මයට විරුද්ධ යයි සිතේ. එය ඇදහිය හැකි වුවත් කවියේ ගැලපුම අස්වාභාවික වී ඇත්තේ, වෙන්ඩල්ගේ ආයාචනය තෙක් යුවළගේ ප්‍රීතිමත් විවා ජීවිතය ගැන සඳහන් කරනු වෙනුවට, විවාහ වීමත් සමඟම මුල් දර්ශනය ඉදිරිපත් කර ඇති නිසාය. නාට්‍යමය බව කෙරේ හිස මෙහෙයවූ කවියා කාව්‍යමය පක්ෂය කෙරේ සැලකිලිමත් නොවූ නිසාය.

කාව්‍යය, ප්‍රකාශනයේත් අදහසේත් අති'නත, ගැනීමකි. කාව්‍යයෙන් කරනුයේ හුරු පුරුදු දේ පිළිබඳ අලුත් විධියකින් බැලීමකි.[1]

කැපී පෙනෙන නාට්‍යමය රාමුවක් තුළට දමන ලද කවිවල 'ස්වරය' පහසුවෙන් වටහා ගත හැකිය. කවියාගේ දෘෂ්ටි කෝණය පහසුවෙන් ගම්‍යමාන වන බැවිනි. නියම කවියා සිය වස්තු විෂය ඉදිරිපත් කිරීමේදී සාමාන්‍ය ප්‍රකාශනයක එල්බ නොගනී. 'රූප සම්පත්තියත් බුද්ධියත් එක විට ඇති නොවේ' යන සාමාන්‍ය ප්‍රකාශනය වයි. බී. යේට්ස් නැමැති කවියා නාට්‍යමය ලෙස ඉදිරිපත්කළ අයුරු පහත සඳහන් පද්‍යයෙන් පෙනේ.

Speech after long silence,it is right
All other lovers being estranged or dead,
Unfriendly lamplight hid under its shade,
The curtains drawn upon unfriendly night,
That we descant and yet again descant
Upon the supreme theme of Art and song:
Bodily decrepitude is wisdom; young
We loved each other and were ignorant
(*After long silence*)

කවියා ප්‍රස්තුතයට උචිත අවස්ථාවක් පිළිබිඹු කරයි. අඳුරු කාමරයක පෙම්වතුන් දෙදෙනෙක් තනිව සිටිති. 'සතුරු පහන් එළිය' අඳුරේ සැඟවුන බව කීමෙන්, ඔවුන් තුරුණු විය ඉක්මවූවන් බව ධ්වනිතවේ. (ඔවුනොවුන්ගේ සිරුරු දෙස තව දුරටත් බලා ඔවුනට ප්‍රීතියක් ලද නොහැකිය.) අවට ලෝකයද ඔවුනට වැඩක් නැතිය. එබැවින් පිටත රාත්‍රිය කඩතුරාවෙන් වසා ඇත. බොහෝ වේලාවක් නිශ්ශබ්දව සිට ඔවුන් කතාකරනුයේ යටගිය තරුණ කාලය මතකයට ගෙන්වන, කලාව හා සංගීතය ගැනය. තරුණ අවධියේදී ඔවුනොවුන් පෙම් කළද බුද්ධිමත් නොවූ බව අවසානයේදී කියවේ.[1] මෙහි දැක්වුන සියලුම අංග අර ප්‍රධාන ප්‍රවෘත්තිය කෙරේ එල්ල වේ. නාට්‍යමය බවක් කාව්‍යයට ආරෝපණය කිරීම නිසා කවියා රසික-යාගේ සංවේදනය පුළුල් කිරීමෙහි ලා සමත්වන අතරම, ඔහු පිළිබිඹු කරන අවස්ථාව නියම මිනිස් අත්දැකීමක් බවට පත් කෙරේ. මුලින් සඳහන්වූ සංක්ෂිප්ත අදහසට වඩා, ජීවය පිරි ලෙයින් මසින් යුත් අවස්ථාවකි කවියා බිහි කරන්නේ.

අර්ථවත් අවස්ථා බිහිකර එමගින් අභිප්‍රෙත රසය බිහිකිරීම නාට්‍යයේත් කාව්‍යයේත් පරමාර්ථ යයි. කාව්‍යයෙහි රූපක රිත්මය හා සංකේත ආදිය කිසියම් චරිතයක් තමා හෝ වෙනත් කෙනෙකු හෝ අමතන වචන ලෙස කවියා විසින් යොදනු ලැබේ. නාට්‍ය රඟා පවත්නේ සහමුලින්ම මිනිසුන් කරන දේ හා ඔවුනොවුන් පවසන දේ මතය. ආභ්‍යන්තරික අවස්ථා පිළිබිඹු කිරීම කාව්‍යයෙහි සවිස්තරව කළින්ම කළ හැකි ය. නාට්‍යයේ ඒ සම්බන්ධව ඉන්ද්‍රිය ගොචර පසුබිමක් අවශ්‍යය.[2] වස්තු විෂය කුමක් වුවද, නාට්‍යමය ගැලපීම හේතුවෙන් ලොව පිළිබඳ රටාවක් මතු කරන කිසියම් සංවිධානයක් හා කිසියම් දර්ශනයක් බිහි කෙරේ.[3]

කාව්‍යය සමස්ත ඒකකයක් ලෙස සැලකිය යුතු නිසා, කාව්‍යයට නාට්‍යමය බව ලබා දෙන විවිධ අංග කපා කොටා සෙවීම රස වින්දනයට හානි කර වුවද විග්‍රහයේදී ප්‍රයෝජනවත් වනු ඇත.

හැම සාර්ථක කාව්‍යයකින්ම පාහේ කරනුයේ එක්තරා ප්‍රමාණයකට මානුෂික අත්දැකීම් කෙරේ

1. Mid Century French Poets - edited by Wallace Fowlie.

1. Understanding Poetry
2. Understanding Drama
3. Selected Essays P.200

අවධාරණය යොමු කිරීමය. කිසියම් හැඟීමක්, කිසියම් අවස්ථාවකින් මතු කෙරෙන ප්‍රශ්නයක්, කිසියම් පුද්ගලයකු සම්බන්ධ කියවෙන දේ ආදිය සම්බන්ධව එක්තරා 'පොදු බවක්' ඇති වූ විට පමණි ඒවාට ඕනෑම කෙනෙකුට සහභාගි විය හැක්කේ. ඒ ඒ අවස්ථා අතරින් මතුවන රසයත් තමා අතරත් ඇති පරතරය නැතිකොට, චෛතසික නයින් ඒ අවස්ථාවන් කෙරේ එක් වීමට අවකාශ පාඨකයාට ඒ අනුව සැලසේ. කියවන්නා එකඟ නොවන අදහසක් කවියක ගැබ්වූ පලියට එහි වටිනාකම අඩුවෙතැයි සිතිය නොයුතුය. අවශ්‍යවන්නේ, පාඨකයාට ඒත්තු යන පරිදි වස්තු-විෂය සකස් කිරීම පමණකි. කියවන්නාගේ පෞද්ගලික රුචි අරුචි කම් අනුව කාව්‍යයක් තක්සේරු කිරීම වරදය. බුද්ධිමත් පාඨකයාගේ කාර්‍ය්‍ය විය යුත්තේ, 'මොහොතකට කැමැත්තෙන් අවිස්වාසය යටපත් කිරීමය.' පාඨකයා විසින් කාව්‍යයක් කියවීමේදී නාට්‍යයක් නැරඹීමේදී හෝ විඳිනු ලබන රසය, තමාටත් කථානායකයාටත් පොදු අත්දැකීමක් ලෙස සැලකිය යුතුය. කාව්‍යය දෙස බැලිය යුත්තේ එක්තරා 'නිහතමානි' බවකින් යුතුවය.

දේශ, කාලාදියෙන් මුක්තවූ, විශේෂතා ව්‍යක්තියෙන් මුක්තවූ සාමාන්‍ය අත්දැකීම්ය කාව්‍යයේ දක්වෙන්නේ. නාට්‍යය සම්බන්ධව යෙදෙන මේ ''සාධාරණී කෘති'' ගුණය කාව්‍යය කෙරේද වෙනසක් නැතිව යෙදිය හැක. කාව්‍යයේ නාට්‍යමය බවක් ඇතිවීමට තුඩුදෙන ප්‍රධාන අංගයක් වනුයේ මෙම 'සාධාරණී කරණය'යි එය නැති තැන උසස් කාව්‍යයක් නැති තරම්ය.

කවියකු කිසියම් අවස්ථාවකදී විඳි 'විශෙෂ අත්දැකීමක්' ඒ අයුරින්ම කාව්‍යගත කළහොත් එම අත්දැකීම සම්බන්ධයෙන් වැඩි දෙනෙකුට සහභාගි විය නොහැකි වනු ඇත. එයින් සාහිත්‍ය කෘතියේ නියම හරය වටහා ගැනීම පාඨකයාට අපහසු වනු ඇත. විශෙෂ සිදුවීම් හා විශෙෂ පුද්ගලයන් ගැන කියවෙන්නේ ඉතිහාසයෙහිය. (සිදු වූ දේය) සාහිත්‍යයෙන් කියවෙන්නේ සර්වජන සාධාරණ දේ ගැනය. (හැම දෙනාටම සිදුවිය හැකි දේ ය).[1] කාව්‍යය, පෞද්ගලික හා දේශීය බවින් තොර සාමාන්‍ය හා සාර්වභෞමික ගුණවලින් යුක්තය.

බල්ලකුගේ මිය යාමක් ගැන කී පමණින් තියුණු රසයක් ඇති නොවේ. එහෙත්, ජීවිතයට පොදු දෙයක් ඇත්නම් එහි වටිනාකමක් ඇත. එය වටිනා කමෙහි 'සාර්වත්‍රික' බවක් ඇති වන්නේ සාධාරණී කරණයක් ඇති විටය. 'බල්ලාගේ මරණය'[1] නමැති පද්‍යයේ සාර්ථකත්වය රැඳී ඇත්තේ යටකී වටිනාකම මත බව පෙනේ.

මොහොතකට දැනින
කෙනෙක් මට
බිඳක්වත්
ආදරය කෙරූ බව

ඔහුගෙ මුලු ජීවිතය
ලැග්ගෙව්වමුත්
කරකවා
මාවටේ,
ඔහු මැරුණ මොහොතෙදියි
මටහැඟුනෙ ආදරේ.

කාව්‍ය විෂයෙහි ලා නාට්‍යමය බවක් ඇතිකරවන ප්‍රධාන මාධ්‍යය වනාහි නාට්‍යයෙහි මෙන් නාට්‍යෝචිත අවස්ථා අනුකරණය කිරීමයි.[2]

කවියා ඇතැම් විට නියත අවස්ථාවක් ඉදිරිපත් කළද, එහි පසුපසින් 'විස්තීර්ණ වූ' වැදගත්කමක් තිබෙන්නට පිළිවන. ප්‍රස්තුතයට අනවශ්‍ය එකදු අවස්ථාවක්වත් ප්‍රතිභා පූර්ණ කවියා වැද්ද නොගනී. අවස්ථාවක් මගින් ඉස්මතුවන හැඟීම් විසිර යා නොදී පාලනය කළ යුතුය. නාට්‍යමය අවස්ථාවක් (Dramatic Situation) මතු කෙරෙනුයේ පරස්පර විරෝධී බලවේගයන් දෙකක් 'සංඝට්ටනය' මගිනි.

'වරද'[3] නමැති පද්‍යයෙහි එක්තරා දුර්වල අවස්ථාවකදී වරදට බැඳුන සැමියකු හා බිරිඳක අතර සිදුවූ ඝට්ටනයක උත්සන්න අවස්ථාව පිළිබිඹු කරන කවියා ඇය කළ වරද හෝ කළ ආකාරය හෝ විස්තර නොකොට, පාඨකයා දැන ගත යුතු එම කරුණු නාට්‍යයේ සූච්‍ය කොටස් මෙන්, ඉඟිකරවයි. සීමිත විෂය අනුව පසුබිමක් සකස් කිරීම සාර්ථක ය.

ස්වාමීනි,
නැගී සිටින්න
මගේ වරදට සමාවන්න ස්වාමීනි.
එය මගේ නොව,
සිතෙහි වරදකි
නැත ස්වාමිනි
සිතෙහි නොව,
ඉඳුරන්ගේ වරදකි.
සිත නොතකන ඉන්ද්‍රියෝ
එවේලෙහි

1. Poetics (IX) - Aristotle—කලා සහරාව 1960 දෙසැම්බර් (පිට 6)

1. අබිනික්මන
2. අනුකරණ රූපො රසඃ
3. පලි ගැනීම

බලවත්ව නැගී සිටියෝය.
ඔබ මිස
අන්කිසිවකු නොහඳුනන
මගේ සිත
වරදෙහි ඉඳුරන් හා එක් නොවීය.
නැගී සිට සමාවන්න ස්වාමීනි.

අතීතාලොකනය (retrospect) අනාවරණය කිරීමෙහි ලා යෙදූ උපක්‍රමය කිසියම් 'ප්‍රයෝගයක්' ලෙස පෙනෙන්නේ නොවේ; එය සංවාදයේ නෛසර්ගික අංගයක් හැටියට යෙදී ඇත. මෙය උසස් නාට්‍යමය ලක්ෂණයකි. 'Murder in the Cathedral නමැති නාට්‍යයේ තොමස් බෙකට්, සාන්තුවරයකු වීමට ගන්නා උත්සාහය පිළිබිඹු කිරීමේදී නාට්‍යයේ කායඝීයය (Action of the Play) ඔහුගේ අවසාන දවස් ටිකට පමණක් සීමා කර ප්‍රස්තුතට අවශ්‍ය සිද්ධිය පමණක් කර්තෘ දක්වා ඇත. ඔහු තුළවූ ඉමහත් උත්සාහය 'පෙළඹවන්නන්' සිවු දෙනා සමඟ කෙරෙන කතා මගින් මතුකිරීමට කර්තෘ යත්න දරා ඇත.[1] 'වරද' නමැති පද්‍යයෙහි යට කී ලෙස උචිත පරිසරය මැවීම නිසා චරිතවලට ආරූඪ වීම පහසුවෙන් සිදුවේ. හකුලා කීම නිසා හැඟීම් සංවිධානය වේ. ප්‍රධාන අවස්ථා යටපත් නොවේ.

ඒ දුර්වල මොහොතේදී පතිවත බිඳී ගියද සිය සැමියා කෙරෙහි ඇය තුළ වූ ප්‍රේමය බිඳකුදු අඩු නොවූ බව ඈ පවසයි. මෙහි ස්වරය හා රටාව පාලනය කර ඇති අයුරින් ඇය තුළ වූ වික්ෂිප්ත තත්ත්වය තව දුරටත් හෙළි වෙයි. මෙහිදී පාඨකයාගේ සිතෙහි කිසියම් අවිනිශ්චිත තත්ත්වයක්, ගැටීමක් ඇතිවේ. ඈ වරද පිළිගන්නා බැවින් ඇය කෙරෙහි පාඨකයා තුළ තිබෙන දැඩි බව මර්ධනය වේ.

දෙවෙනි කොටසින් සැමියා හැසිරෙන අයුරු දැක්වේ. ඔහු නිහඬව අනුකම්පා විරහිතව ඇගේ පාපොච්චාරණය අසා සිටී. ඔහු තුළ වූ නිහඬ කෝපය ක්‍රමයෙන් නැගී ගිය අයුරු සාර්ථක ලෙස විස්තර වී ඇත. ''නැගී සිට සමාවන්න ස්වාමීනි'යයි ඈ කී අනතුරුව 'මම නැගී සිටියෙමි' යන්න ඇසෙත්ම ඔහුගේ ක්‍රියාවේ වේගවත් බව හා නැගී ආ කෝපයේ තතු අපට හැඟේ. මේ අවස්ථාව දැක්වීමට පද්‍යයේ බාහිර ආකෘතිය කවියාට මහොපකාරී වී ඇත. සැමියාගේ හැසිරීම පමණක් දැක්වෙන අනතුරු කොටස පාඨකයා මසැසින් මෙන්ම මනැසින්ද දකියි. අවස්ථා දෙක එක්තැන් කිරීම අනුව සට්ටනය තියුණු වේ. මුල් කොටසින්

1. The Poetry of T.S. Eliot - by D.E.S. Maxwell
The Cambridge Journal Nov 1950. P.84

ඇති වූන කරුණා රසය භයානක රසයෙහි කුළු ගැන්වේ.[1] තියුණු අවස්ථාවක් තොරාගෙන එයින් සම්පූර්ණ ඵලය කර්තෘ ලබා ඇත. මෙහි දක්නට ලැබෙන තවත් විශෙෂතාවක් නම්, කිසිවක් කර්තෘ විස්තර කරන්නට නොයාමය. අවස්ථාව මතුකර, එයට පාඨකයාට සහභාගි වීමට ඉඩ තබා කර්තෘ සැඟවෙයි. මෙයින් එහි නාට්‍යමය බව තියුණු වේ.

සම්පූර්ණ කථාවක් කවියෙන් පැවසීමේදී වරින් වර මතුවන ප්‍රබල අවස්ථා නාට්‍යමය ලෙස ඉදිරිපත් කිරීම උචිතානුචිත විවේක බුද්ධිය ඇති රචකයකුට කළ හැක. ගුත්තිල කාව්‍යකාර වැත්තෑවේ හිමි මේ පිළිබඳ සාර්ථක ප්‍රතිඵල ලැබූහ. විවිධ අවස්ථාවල මිනිසුන් හැසිරෙන අයුරින් 'විශෙෂත්වය' යටපත් කර 'සාමාන්‍ය ගුණ යෝගය'ට ඉඩදී සුදුසු තැන ආකෘතිය වෙනස් කරමින් පසුබිමත් අවස්ථාවත් එක්කරමින් කථාව ඉදිරියට ගෙන ගිය නිසාය ගුත්තිල කාව්‍යය නවතාවෙන් කිව හැකි කාව්‍යයක් වී ඇත්තේ.

බරණැස් පුර සැණකෙළියේදී මුලින්ම මූසිලයා පාඨකයාට මුණ ගස්වන කර්තෘ ඔහුගේ චරිතය ඉඟියෙන් පැවසීමට ප්‍රස්තාව සලසා ගනී. ඔහුගේ නොපසුබට උත්සාහය හා මානය මේ අවස්ථාව මගින් ධ්වනිත කෙරේ. හැම දර්ශනයක්ම පසුව එන දෙය කෙරේ එක්තරා බලපෑමක් තිබීය. සැණකෙළියෙහි සිදුවූ අවස්ථාවෙන් පසු මූසිල, ගුත්තිල ඇදුරු ගේ ගෙට පිවිසෙයි.

161. මඳක් සැතපී ඉඳ
මහබෝසතුන්ගේ සොඳ
රැගෙන වෙන මන නඳ
වසන්නට ඔහු පටන් ගත් සඳ

162. අඳ මව් පිය දෙ දෙන
ඔහු වසන බව නොම දැන
කතී වෙණ මී යන
සු සූ යයි අත ගැසූ සැක යෙන

පසුව එන දේ සම්බන්ධව ඉඟියක් කලින් දීම (Dramatic flashback) උසස් නාට්‍යයක ගුණාංගයකි. බොහෝ විට එය කෙළින්ම යෙදෙන්නේ නොවේ. අඩනින්දේ පෙනෙන සිහිනයක් මෙන් කිසියම් සේයාවක් ලෙස එය මතුවේ. 'සු සූ යයි අතගැසූ සැකයෙන' යන්න මතුවට වන විපත දැක දෙනු ලබන අනතුරු හඟවන සලකුණක් බඳු ය. ඔහුගේ උඩඟු බව මර්ධනය වීමේ අපූර්ව නිමිත්තක් බඳුය.

1. සාහිත්‍ය විද්‍යාව (සරච්චන්ද්‍ර)

163. ඒ අසා වෙණ	තබා
සිතෙහි ගරුමන් නො	තබා

ගුත්තිල කාව්‍යයේ ප්‍රධාන නාට්‍යමය අවස්ථාව ගුත්තිල – මූසිල වාදයයි.

282. නවතා ගි ගි රි	යේ
අසන ලෙස සිත් පිරි	යේ
කර කන් බිහිරි	යේ
කරත වෙණ ගායනා සරි	යේ

යන කවිය සැණකෙළියෙහි මූසිලයා මුළු වෙරම යොද විණා වාදනය කිරීමේ අවස්ථාව සිහි කරවයි. කාව්‍යය අදහස්වල ඒකාබද්ධතාවට මෙය තුඩු දේ. සමාන වචන යෙදුම, එකම ආකෘතිය භාවිතාකිරීම මූසිලයා ගුත්තිලගේ තත්වයට පැමිණීමට උත්සාහ ගත් අයුරු පෙන්වයි. අවස්ථාවේ වේගවත් බව වචන මඟින් මතුකෙරේ.

285. තත මතුදු	සි	න් දේ
පිළිමල් දපද	සි	න් දේ
යස දිගත	ඇ	න් දේ
විජය සිරි සර ගෙන වැ ලැන් දේ

ගුත්තිල ඇදුරු තතක් සුන්කළ විට හඬ නැඟී එනු අසා මුසිලයාද තතක් සිඳී.

287. කෙළෙහි ගුණ	සි න් දේ
මූසිල අන්ද	ම න් දේ
ජයෙහි ලොබ	බැ න් දේ
තමා වීණා තතද	සි න් දේ

සිදුවූයේ කුමක්ද?

288. අනුවණ කම්	කෙළේ
ගුරුන් ගුණ සිහි නො	කෙළේ
නද ඉන් නො	පතළේ
අයසමය මුලු දියත	පතළේ

බෝසතුන්ගේ නිවසෙහි අද මව් පියන් ඉදිරියේදී සිදුවූ සිද්ධිය මෙහිදී පාඨකයාට සිහිවේ. උචිත අවස්ථා නිරූපණය කාව්‍යමය බවෙත් නාට්‍යමය බවෙත් සන්ධානයකි. අත්දැකීම් එකමුතු කරවයි. ගුත්තිල, මූසිල හා රජ මනුෂ්‍යත්වයේ සංකේත බඳුය. 'විශෙෂ ලක්ෂණ'වලින් මුක්ත 'සාමාන්‍ය ගුණොපෙත' චරිතයෝය. මේ චරිතවල ඇතිවන ගැටීම් මාර්ගයෙන් මනා ජීවිත පරිඥානයක් කවියා පාඨකයාට ලබාදෙයි. මෙහි දක්වෙන අවස්ථා-වන්ට පාඨකයාට පහසුවෙන් සහභාගි විය හැක්කේ ජීවිතයට ඒවායේ ඇති සම්බන්ධකම නිසාය. මෙහිදී අවස්ථා විවරණය නොකර අනාවරණය කිරීම ප්‍රධාන මුල් ලක්ෂණයකි. ගුත්තිල කාව්‍යයෙහි ප්‍රධාන අවස්ථා කෘතියේම ඒකාබද්ධතාව සලසයි. 'කථාවක් කීමේ නාට්‍යමය ක්‍රමය නම්, සාහනුභාවය පලුදු නොවන පරිදි එකිනෙකට සම්බන්ධ කරන ලද නාට්‍යමය අවස්ථා මාර්ගයෙන් කථාව ඉදිරියට ගෙන යාම'යයි බටහිර විචාරකයකු පවසා ඇත.

නාට්‍යමය බවක් කාව්‍යයට දීමට උත්සාහ කරන කවියාගේ අවධානය යොමු වන්නේ චරිතයක කථාව කෙරේ නොව එක් එක් අවස්ථාවන්හිදී එම චරිතය තුළ ඇතිවන චින්තන තත්ත්වයන් හෙළිකිරීම සම්බන්ධව ය. කාව්‍යය, කිසියම් අවස්ථාවක 'සත්‍යතාව' බිහි කරනු විනා විස්තර කිරීමට නොයයි. අස්වාභාවික බවක් ඇතුල් වන නිසාය. ප්‍රකාශන බලය රඳාපවත්නේ 'පැහැදිලි බව' මත නොව, හැඟීම් එක්තරා උත්යේකයක් කරා ගෙන යන අකාරය මත බව විචාරකයාගේ පිළිගැනීමයි.

කථා ශරීරය ජීවිතයට සම්බන්ධ එකක් විය යුතුය. එය අතිශයෝක්තියක් නොවිය යුතුය. එය කාව්‍යයේ 'යටි අදහසේ' තර්කානුකූල ඉදිරිපත් කිරීමක් විය යුතුය. කියවා අවසන්වූ පසු පාඨකයාට ජීවිතය කෙරෙහි කිසියම් දෘෂ්ටියක් ඉන් උකහා ගත හැකි විය යුතුය. ලෙයින් මසින් පිරි කාව්‍යයක් බිහිවන්නේ එවිටය.

දුප්පත් ජරපත් මහල්ලකු හා රූමත් තරුණියක හා කෙරෙන විවාහය නිසා කුමක් සිදුවේද? කාව්‍යශේඛරයට පසුතලය වූ මේ ප්‍රශ්නයෙහි විශ්වමය වටිනාකමක් ඇත. තරුණ බැමිණියට මහල්ලා සමඟ දීග යන්නට සිදු වූයේ දෙමාපියන්ගේ ණයක් හිලව් කිරීමක් වශයෙනි. ඔහු කෙරෙහි ප්‍රේමයක් ඇය තුළ නොවී ය. ඇයට යොවුන් බමුණෙකු හමුවෙයි. සිදුවූයේ කුමක්ද?

(10)

68. මල් සර සැර නො	මඳ
දුදුරුව එළඳ ළෙහි	වැද
එද දුන් පිය	දද
වගළවන්වී ඔවා එම	සඳ

ස්වභාවික බව සියල්ල මැඬගෙන අවසරය ලත් විට නැගී සිටින බව මෙයින් හැඟියයි. කාමයෙන් මුසපත් වූ බැමිණිය මහල්ලාගෙන් දුරුවීමට උපායක් යොදයි. ඇගේ හිත ක්‍රියා කළ අයුරු මින් පෙනේ. හැම දිනම මෙහෙකළ නොහැකි බව කියා වහලක ගෙනෙන ලෙස බැමිණි, මහල්ලාට කී විට බමුණා හැසිරුණේ කෙලෙසද? ඔහුගේ

චරිතයේ අංශයක් විදහා පාන අයුරින් එම අවස්ථාව රාහුල හිමි මෙසේ දක්වති.

(10)

68. ඇසූ සඳ එප වත්
තැලිණැයි කියා ලිය සිත්
සැලුම් වෙවුලුම් ගත්
මෙකී බමුණා වෙමින් බිය පත්

69. සඳවත ගෙයි පැවති
නුඹට නොදැනෙන තතු නැති
කියනු කිම මෙම ඇති
සිතට නොදැනෙන රහස් නම් නැති

බමුණාගේ මේ හැසිරීම හේතුඵල ධර්මයට සම්බන්ධය. ඔහුගේ චරිතයට බෙහෙවින් සම්බන්ධය. ඔහුගේ අඹුසොඬ බව මින් පැහැදිලිවේ. තමා කළ වරද පිළිබඳ හැඟුම ඔහු තුළ ඇත. වෙන් වී යාම නිසා ඇතිවන දුක ගැන බමුණා පුනපුනා කිව ද බැමිණිය කිසිත් නොකීවා ය. මෙයින් ඇගේ සිත හෙළිවේ. බමුණා මුදල් සිහා ගෙන පෙරළා පැමිණි මොහොත විස්තර කර ඇත්තේ ජංගම විලාසයෙනි. එය සත්තුභත්ත ජාතකයේ විස්තර වන්නේ මෙසේය: ''සා තස්ස සද්දං සල්ලක්ඛෙත්වා දීපං නිබ්බාපෙත්වා ද්වරං විවරිත්වා බ්‍රහ්මණෙ අන්තො පවිට්ඨෙ ඉතරං නීහරිත්වා ....'' එම සිද්ධිය රාහුල හිමි කාව්‍යයට නැගූ හැටි විමසන්න.

(12)

51. තම සොරකම් බලා
සිටිනැයි ඉස තල තලා
රොසින් මෙන් එකලා
පහන නිව්වා කටින් පිඹලා

52. සොරා දෙර මුල් ලේ
සිටුවා එතැන එල් ලේ
වසා සියු මැල් ලේ
අගුල ඇරියා එම ඇසිල් ලේ

53. ඔහු නොදැන තොර තුරු
වන් කෙණෙහිම විමන තුරු
එබැමිණි අවැඩ කරු
යන්ට සැළසී පිටිපසින් සොරු

මෙම අවස්ථාව බැමිණියගේ සිත හා ඇයගේ ස්ථානෝචිත ප්‍රඥාව විවරණය කිරීමක් බඳුය.

වෙනත් විවාහයක් කර ගැනීම පිණිස සේනක කුමරු මහල්ලාට අවවාද කළද, ඔහු අකමැති වූයේ ඇය ලබාගත් හැටි ඔහු සිහිකළ නිසාය. 'එබැවින් වරදූතත් පරණ පුරුදුවූ ලියම යහපත්'යි ඔහු පවසයි. කාව්‍යශේඛරය සාර්වත්‍රික බවක් ලබන්නේ විශ්වමය ප්‍රශ්නයක් අනුව උසස් චරිත නිරූපණයක් කර ඇති නිසාය. 'කාව්‍යය, ලෝකය තුළ පැවතෙන්නක් මිස, ලෝකය ගැන කියන්නක් නොවේ' යයි ජී. ඇෆ්. බ්‍රැඩ්ලෙ නමැති විචාරකයා පැවසුවේය.

ප්‍රයෝජනයට ගැනීමට සුදුනම් කථාවක් ඉතිහාසයේ හෝ පුරාවෘත්තයක හෝ තිබී කවියකුට හමුවේ නම් එය ඔහුගේ 'සොයා ගැනීමක්' ලෙස සැළකිය යුතු බවද රචකයා එහි වැදගත් කම දැක එය තම කාර්‍යයන් සඳහා යොදා ගෙන ඇති බවද ඇරිස්ටෝටල් පඬිවරයා ප්‍රකාශ කළේය. 'ගැහැනියකගේ ආදරය'[1] නමැති පද්‍යයෙහි ඇත්තේ 'මනමේ' කථාවෙහි අවස්ථාවක් මතුකර එමගින් ඇතිවුන චිත්ත තත්ත්වයක් අනුව කිසියම් දෘෂ්ටියක් ඉදිරිපත් කිරීමට ගත් උත්සාහයකි. මෙහි රසවිඳීමෙහි ලා පසුබිම වශයෙන් උදව් වන්නේ එම පැරණි පුවතය. එම පුවතෙහි ඇති 'විශේෂත්වය' මකා 'සාමාන්‍ය' බවක් මේ පද්‍යයෙන් මතු කෙරේ.

දිරි ඇති ගැහැනියක නිසයි.
නැතිවත් කිසි ආදරයක්
කෙනෙකුගෙ බිරියක් වෙන්නේ
තවෙකුට කල ආදරයෙන්
ඇ කොයි විදියෙන් මිදේද
සැමිය ගෙ ඇස් දෙක පෙනෙද්දි

ස්ත්‍රියකගෙන් මිනිසෙකු බලාපොරොත්තු වන්නේ ස්ථිර සිතක් තිබීමය. චපල බවක් දුටු මොහොතේම ඔහු ඇගෙන් තුරන් වෙයි. වෙන කෙනෙකුගේ බිරිඳට ආලය කිරීමට වඩා දරුණුය ආදරයක් නැතිව කෙනෙකු හා විවාහවී, වෙන කෙනෙකුට ආදරය කිරීම. ඇ මෙසේ ආලය කරන්නේ යටි හිතිනි. එළිපිට ඇය එය නොපෙන්වයි. මෙවැනි චපල ගති ඇති ස්ත්‍රියක තමාට ආදරය කිරීමට එන විට ඔහු ඇය පලවා හරී. මුසාව ඔහුට විඳගත නොහැකිය.

කවියා දක්වා ඇති ජීවන දෘෂ්ටිය නිසා මෙම කවිය අර වෘත්තාන්තයෙන් වෙන්වුන අලුත් ජීවිතයක්, පෞද්ගලික බවක් ලබයි. වස්තු විෂයට අර්ථයක් ලැබෙයි.[2]

නොයෙක් අවස්ථාමාර්ගයෙන් බිහිකෙරෙන මානසික ගැටීම් මතුකිරීමට ඇතැම් විට කවීහු

---

1. අබිනික්මන
2. Reading Fiction

උත්සාහකරති. දෙවියන් මැරීම[1], ශිෂ්‍යයාව[2], අරගලයක්[3], සැත්කම්ගාරය ළඟදී[4], අහර කුක්කා[5], ඊයේ සොඳුර[6] වැනි පද්‍ය මීට නිදසුන් ය. 'අහර-කුක්කා' නම් පද්‍යයෙන් කවියා පිළිබිඹු කරනුයේ සර්පයකු මැරීමට අනුබල දීම නිසා හැඟීමත් බුද්ධියත් අතර වූ ගැටීමත් අන්තිමේදී හැඟීම ඉස්මතුවී සිටීමත්ය. මේ සඳහා කවියා තරමක් දුරට උපලබ්ධි ප්‍රවාහය (Stream of Consciousness) ක්‍රමයට සමාන මාධ්‍යයක් උපයෝගී කරගනී. කථකයා ඒ සතා මැරීමට කොලුවාට අණ කරයි. උදළු හඬ ඔහුට ඇසෙයි.

'ඌං හරිම මැර කොලුව'
මම මටම කිවූයෙමි
....
'වැඩේ හරි.........වැඩේ හරි'
මම ඇවිත් බැලූවෙමි.
'පච්කාර සත්වයා'
ඉබේ කියවුනි මහට

කථකයාගේ මව එතැනට පැමිණේ. ඔවුනට බැණ වැද ඌං අහිංසක සතෙකැයි පවසයි.

'අමුතුම අනුකම්පාවක්'
තරහෙන් මම කීමි මටම
....
'මෝඩයින්ගෙ මෛත්‍රිය'
'මරපිය තව ටිකක් ඇනලා'
මම කීවෙමි තරහ සිතින්

සර්පයා, ඇඟ පත දරණ ගසා නැගිටීමට දඟලන සැටි, ඔහුට බලා සිටිය නොහැකි ය. මෙහිදී ඔහුගේ උගත් කම මතුවේ.

මේ දඟලුම කිසිවක් නොව
'රිෆ්ලෙක්ස් ඇක්ෂන්' පමණකි

එහෙත් අවසානයෙහි සියල්ල මැඩගෙන හැඟීම මතුවී එයි.

අසරණයා දඟලූ හැටි
මරණෙය අන්තිම සටනට
නිවිහැනයේ පණ යන්නට
ඉඩ දුන්නේ නෑ ඌං හට
අපොයි අනේ මා කළ දේ

1-2. පලිගැනීම
3-4. උයනක හිඳ ලියූ කවි
5. භාව ගීත
6. මස් ලේ නැති ඇට

මෙම පද්‍යයෙහි අදහස් නියමිත අනුපිළිවෙලින් නොදක්වා ආශ්‍රිත දේ පදනම් කරගෙන හැඟීම් ප්‍රකාශ කර ඇත. හැඟීම්වල අනුක්‍රමය හා හදවතේ ප්‍රතිමූර්තිය අනුකරණය කිරීම නිසා මෙවැනි පද්‍යවල එක්තරා අව්‍යාජබවක් ගැබ්වී ඇතැයි කිව හැක.

කෙලින්ම උද්වේගය ආශ්‍රය නොකර, හුදෙක් හදවතට දැනෙන ස්පර්ශය මාර්ගය කොට ගෙන උසස් කවි නිර්මාණය කළහැක. කවියාගේ සිත නොයෙක් සිතිවිලි, රූපක, වාක්‍යඛණ්ඩ රැස්කරන ලද භාජනයක් බඳුය. අලුත් සංයෝගයක් පිණිස එකමුතු විය යුතු කොටස් රැස්වන තුරු ඒවා එහි තිබෙනු ඇත. කාව්‍යයක මුඛ්‍ය ස්වරය සකස් වන්නේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය කෙරේ මේ සිතිවිලි සංවිධානය කර එක්තරා 'කලාත්මක හැඟීමක්' බිහිකිරීම අනුවය.

නාට්‍යයෙහි අවශ්‍ය අංගයක්වූ සංවාදය කවියට ඇතුලත් කර ගැනීමෙන් සාර්ථක ප්‍රතිඵල ලැබිය හැකිය. කාව්‍යයක උත්සන්න අවස්ථාවක් විස්තර කිරීම, චරිත නිරූපණය, වේගවත් බවක් කවියට දීම ආදිය සම්බන්ධව මෙය උපස්තම්භක වේ. ''මම තොප නොහඳුනමි''[1] 'දිය සිඳුණු මරු කතර',[2] 'පුදුම රට[2]', 'ගුරුළු වත' වැනි කාව්‍යවල බොහෝ විට කථා වස්තුවක් හෝ සිද්ධියක් විස්තර කිරීමේදී උත්සන්න අවස්ථා මතු කරවීමට සංවාදය උපයෝගී කර ගෙන ඇත. ඒ මඟින් චරිතයක අභ්‍යන්තරය ගැන අවබෝධයක් පාඨකයාට ලබාගත හැක. අස්වාභාවික බව මැඩලීමට මෙය උපකාර වන අතර ඒ අනුව කිසියම් ජංගම ස්වභාවයක් කවියට ප්‍රවේශ කළ හැක.

සව් බරණින් සැජී ගිරි හිස සිටිනු කුමට
යෙහෙළි කියා මො නුමුතු අප හිමි
බන්දු දෙසෙ ලූනෙත්.[3]

'මම කාශ්‍යප වගේ' යන්න ධ්වනිත කරවීම පිණිස මෙය ලියූ තැනැත්තා එක්තරා නාටෝචිත අවස්ථාවක් තෝරා ගනී. සීගිරි බෙයදෙහි ඇඳ ඇති කාන්තාවකගෙන් අසන ලද ප්‍රශ්නයක් හා ඊට දෙනුලබන පිළිතුරක ස්වරූපයෙන් මේ කවිය ලියා ඇත. ඔවුන්ගේ ස්වාමියාට සමාන කෙනෙකු එන බව නොකඩවා කියමින් තම යෙහෙළිය ඔහු පිළිගැනීමට මඟ බලා සිටින බව ප්‍රශ්නය ඇසූ තැනැත්තාට එම කාන්තාව පවසයි.

ගුත්තිල කාව්‍යයේ සංවාදය ප්‍රයෝජනයට ගත් අවස්ථා කීපයෙන් එකක් ගෙන බලමු. මාතලී

1. පලිගැනීම
2. උයනක හිඳ ලියූ කවි
3. Sigiri Graffiti (Verse 3)

දෙව් පුත් රන්මුවා විජයොත් රථයෙහි නැගී ක්‍රමයෙන් මිනිස් ලොවට බසින විට, මිනිස්සු එය එක් එක් දෙයට සමාන කරති. අවස්ථාව ජංගමය.

'එය පරසක්වල සඳෙකැ'යි කියනු අසා එකෙක් මෙසේ තර්ක කරත්.

362. නොදෙඩව තෙපි වියරු
සඳෙක් නම් සලකුණෙන් වෙදදුරු

එකෙකු කිවූ දේ පිළිකෙව් කොට අනිකා සිය මතය ඉදිරිපත් කරති.

364. උවහොත් රිවි මඬල
පියුම් නොපිපෙද මේ ගෙදිගුවිල

366. උවොත් ගුරුළින් ද
අඳුරු දුරලන රැස් කොයින් ද

368. සක් රුවන නම් සකි
නොයෙක් රුව නුදුල එක් රතයකි

මාතලි දෙව්පුත් හා ගුත්තිල ඇදුරු අතර වූ සංවාදය නාට්‍යමය. නාට්‍යයේ පාත්‍ර වර්ගයා කරලියට විත් තමන් හඳුන්වන්නාක් මෙන්, උදර ලීලාවෙන් යුතුව මාතලී තමා හඳුන්වයි. සංවාදය නිසා අවස්ථාවට උචිත දේ පමණක් යෙදීමට කවියාට හැකිවේ.

374. වෙයි ද අසු රින් ද
නැතහොත් සක් දෙවින් ද
මසිත සැක සින් ද
කියව තොප නම් ගොත් කුමන් ද

376. රිපුය අසුරා නම්
මහිමිය පුරඳරා නම්
දනුව ඉඳුරා නම්
මමය මාතලි රියදුරා නම්

භාවප්‍රධානතාව (Sentimentality) යටපත් කිරීම කාව්‍යයට අතිශයින් අවශ්‍යය. නූතන කවීන්ගේ නිබන්ධ බොහොමයක්ම අසාර්ථක වීමට හේතු වී ඇත්තේ අන්තර් වේගයන් සංයමයෙන් එක්කිරීමට කවීන් අසමත් වූ නිසා බව පෙනේ. කාව්‍යය හැඟීමත් බුද්ධියත් සංකලනය කිරීමේ ප්‍රතිඵලයකි. කිසියම් අවස්ථාවක් මඟින් නාට්‍යමය බවක්, විශේෂ ස්මෘතියක් මතුකළ හැක්කේ එමඟිනි. කිසියම් දෘෂ්ටියක් ඉස්මතු කිරීමට අසමත් අන්තර් වේගය ප්‍රකාශන කාර්‍යයේදීම විලීනව යන්නේ වේ.

කාව්‍යය විෂය සම්බන්ධව කිසියම් අවස්ථාවකින් විශේෂ ස්මෘතියක් බිහි කිරීමට භාව ප්‍රධානතාව මෙන්ම ඉමහත් බාධකයක් වනුයේ පෞද්ගලිකත්වය යටපත් කිරීමෙහිලා කිවියකු අසමත් වීමය. කවියක ඵලය ලහාකර ගත යුත්තේ එම නිබන්ධය පසුපස ඇති ජීවන ප්‍රවෘත්තීන් සම්බන්ධ සඳහන් කිරීමෙන් තොරවය. කවියකු පෞද්ගලිකත්වය යටපත් කර සිය අත්දැකීම සාධාරණ එකක් බවට පත්කළ යුතුය. 'කාව්‍යය පෞද්ගලිකත්ව යේ ප්‍රකාශනයක් නොව පෞද්ගලිකත්වයෙන් පලායාමකි.' මේ අනුව, විස්තර වනුයේ සත්‍ය පුවතක්ය යන හැඟීම් පාඨකයාට ඇතිවේ. මතක වස්තුව[1], බල්ලාගේ මරණය[2], කොලුවා,[2] දිවා භොජනය,[2] යන කවිවල උසස් බව රැඳෙනුයේ පෞද්ගලිකත්වය හා භාවප්‍රධානතාව වැනි අංග කාව්‍යයෙන් බැහැර කළ නිසා යයි සිතේ. 'කවියාට ප්‍රකාශ කිරීමට එක්තරා මාධ්‍යයක් මිස පෞද්ගලිකත්වයක් නැත්තේය. එය සිතෙහි කා වැදී ඇති දෙය හා අත්දැකීම් ද එයට විශේෂවූ ලෙසත්, බලාපොරොත්තු නොවූ ලෙසත්, එකමුතු කරවන මාධ්‍යයක් පමණය.[2] පොදු වටිනාකම ගැන නොසලකා, පෞද්ගලික වැදගත්කමක් ඇති අත්දැකීම් හා සිතිවිලි එලෙසම ලිවීමේ විපාකය නිසාය කොළඹ කවි වැඩිහරියක්ම අසාර්ථකවූයේ. කවියා ලෝකයට දිය යුත්තේ ඒකී භූත අත්දැකීමය. කියවන්නාට එය ස්වීය අත්දැකීමක් ලෙස දැනෙන්නේ එවිටය.[3] නූතන විරහ කාව්‍යයක් ලෙස රචිත 'මතක වස්තුව' නැමැති පද්‍යයෙහි, කවියා තමා මතුකරන අවස්ථාව කෙරේ බලා ඇත්තේ එක්තරා අසක්ත දෘෂ්ටියකින් (detached point of view) යුතුවය. හැඟීමට තැනක්දී ඇත්තේ අවස්ථාවට උචිත පරිදිය. එනිසා අඳෝනාවක් නොනගා කිසියම් සංයමයකින් යුතුව තම අත්දැකීම ප්‍රකාශකිරීමට කවියාට හැකිවී තිබේ. ඒ අනුව ස්වරය සාර්ථක ලෙස පාලනය වී ඇත. කවියා සිය නිබන්ධය අවසන් කළ හැටි පිරික්සන්න.

ජීවිතයට ඇති එකම සොඳුරු බව
ලෝකයටම ඇති රුමත් එක දෙය
ඇමයි තනිවට සිටි එක ගැහැනිය
මැකී ගියත් තනිවට සිටි ගැහැනිය.

හදවතෙහි පිළිසිඳ ගන්නා හැඟීම අනුව වචන එක්කිරීමේ ප්‍රතිඵලයෙන් (හදවතේ අවශ්‍යතාව පිරිමසන) ආකෘතියක් කවියට ලැබේ. මිනිසා

1. මස් ලේ නැති ඇට
2. අබිනික්මන
3. The Well Wrought Urn

තුළ ඇති ප්‍රකාශන ශක්තිය දෙවැදෑරුම්ය. ඉඳුරන් රිත්මයානුකූල විවිධත්වය හා මනස රිත්මයානුකූල සංහතතාව අපෙක්ෂාකරන බව සලකා විචාරකයෝ මේ දෙක චිත්තෝත්පාදක ප්‍රබොධය හේතුවෙන් එකට සංකලනය වීම නිසා උසස් කාව්‍ය බිහිවන බව පවසති. ඒ අනුව සිය අත්දැකීම ඇතුල්කළ හැකි උචිත රටාවක් සෙවීමෙහි කවියා නිරතවේ. ‘නූතන සංකීර්ණ මිනිසා කාව්‍යයන්හි හකුලා යොදන විවිධ හැඟීම් අනුව බලන කළ ඒ හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීමට සාමාන්‍ය උච්චාරණයේදී යෙදෙන විරාමය, අල්ප-විරාමය ආදිය අතිශයින් සීමිත බව පෙනේ යයි මයකොෆ්ස්කි නමැති රුසියන් කිවියා ප්‍රකාශකර ඇත.[1] සිද්ධාන්ත නයින් කාව්‍යයේ පදවල දිග, කෙටි බව සීමා කළ නොහැකි වුවද, අදහස්වල හා හැඟීම්වල වේගවත් බව අනුව එය සීමාවීම නියත ලෙසින් සිදුවන්නකි.

‘ඊයේ සොඳුර’ නමැති පද්‍යයෙන් ගත් කොටසකි යට දක්වෙනුයේ

පපුමස එද කිති කැවූ සිහිති තන පුඩු
දහසක් එක්වන් මෙන් ඉදිකටු තුඩු
හද පාරයි
යන්න, යන්න.
රුවැතිය, ඇය ලපටිය, ලලිතය
දැඩි පලස් ගන’ඳුර යට සෙලුව ලද
දූන් ඇය නීරසය

කායික ප්‍රෙමයේ නිස්සාරත්වය හා අනිත්‍යතාව ගැන පවසන කවියා කායික ප්‍රෙමය හෙළා දකීමත් ඒ අනුව සිත තුළ ගැටීමේ වේගවත් බවත් පැවසීම පිණිස ආකෘතිය පාලනය කරයි. ඒ අනුව එක්තරා නාට්‍යමය බවක් ප්‍රකාශනය තුළ ගැබ්වේ.

මුල් පද දෙක යොදා අනතුරුව
‘හද පාරයි
යන්න, යන්න’ යයි යෙදීමෙන් ‘මානසික ආකෘතිය’ පද්‍යයට ප්‍රවේශ කිරීමට ගත් උත්සාහය පෙනේ. අවසාන පද තුන කවියා මුලත්, මැදත්, අගත් යොදයි. මේ පුනරුච්චාරණය හේතුවෙන් තමා අත ඇති ‘ද්‍රව්‍ය සම්භාරය’ පාලනය කිරීමට කවියාට හැකි වී ඇත. කවියේ අවශෙෂ අංගයන් හා එය මැනවින් බැඳී තිබේ. පද ගැලපුම අර්ථ නිෂ්පත්තියට තුඩු දෙන බව පෙන්වීමට කදිම නිදසුනකි එම පද්‍යය.

රොබට් බර්න්ස් නමැති කවියාගේ පහත සඳහන් පද්‍ය විමසන්න.[2]

1. Mayakovsky and His Poetry - (P 9)
2. Understanding Poetry

The white moon is setting behind the white
wave
And time is setting with me, O!

අභිප්‍රෙත රසය මතුකරනු වස් ආකෘතිය පාලනය කරන විස්මය හඟවන ‘O!’ යන වචනය අවසානයෙහි යොද ඇත. කවියේ ස්වර ඒ මගින් පාලනය වේ.

නාට්‍යයේ චරිත එක්තරා රටාවක් අනුව ගලපා ඇතිවාක් මෙන් වචන හා රූපක අනුපිළිවෙලින් කාව්‍යයේ එක්තරා රටාවක් බිහිවේ.[1] එයින් අප නොදැනුවත්වම හැඟීම්වල සම්බන්ධයට එක්තරා වේගවත් බවක් හා සමබරතාවක් දේ.

ඔතෙලෝ, සිය කොපාවිෂ්ට වාමණ්ඩිය හා මිතුරන් හමුවේ රාත්‍රිකාලයේ කළ ප්‍රකාශනයක් මෙසේය:

Keep your Swords for the dew will rust
them

මෙයින් එම චරිතයේ උත්කර්ෂය හා නිර්භීත බව මෙන්ම එක්තරා උත්ප්‍රාසයක්ද කවියට ඇතුල් කරයි. තවද මේ අවස්ථාව ඇතිවුන වේලාවද හඟවයි. මෙතරම් කෙටියෙන් මේ සියල්ල එකවිට කිව හැක්කේ කාව්‍යයට පමණි. එහෙත් මේ නාට්‍යමය කාව්‍යයකි. එය විවරණය නොකරයි. එහෙත් නාට්‍යමය බව තියුණු කරයි.

සුළු හැඟීමක් සම්බන්ධව හරබර වචන භාවිතා කරන කවියා කවිලිවීමෙන් වලකියි.[2] ගෙවීගිය අර්ථශූන්‍ය වචන බැහැර කරන නූතන කිවිවරු අලුත් වචන සෙවීමෙහි නිරත වෙති. නූතන ජපන් කවීන් ‘ටංකා’ හා ‘හයිකු’ කාව්‍යවල යෙදෙන වචන බැහැර කර කථා ව්‍යවහාරයේ භාෂාව යොයාගියේ එම වචනවල ප්‍රකාශන ශක්තිය දුර්වල වි ඇති නිසාය.[3]

ප්‍රතිභා පූර්ණ කවියා වචන පිරිමැස්ම (economy of words) ගැන සැලකිලිමත් වෙයි. වචන ටිකකින්, ආශ්‍රිත හැඟීම් බිහිකිරීම නිසා, පරිසරය, චිත්ත තත්වය, කාලය ආදිය ගැන කෙළින්ම නොකියා ධ්වනිත කළ හැක.

The white moon is setting behind the
white wave

යන පදයෙහි ‘රන්වන්’ හද හා ‘රන්වන්’ දියරැලි යයි නොකියා ‘සුදු’ යන්න යෙදුවේ ගෙවීයන දෙයක ‘සුදුමැලි බව’ කීමටය. (කවියා වුවමනාවෙන් කරන දූෂණය භූෂණයක් වන්නේ මෙවැනි තැන්වලය.)

මේඝදූතය ආරම්භ කරන කාලිදස අවස්ථාව සම්බන්ධ පාඨකයාට දැනගත හැකිසේ විස්තර කරමින් උචිත පරිසරයක් මැවූ හැටි මේ පද්‍යයෙන් පෙනේ.

1. Selected Essays P.203
2. On Reading Poetry
3. Modern Japanese Poetry

කශ්චිත් කාන්තා විරහ-ගුරුණා
ස්වාධිකාරාත්ප්‍රමත්ත:
ශාපෙනාස්තංගමිතමහිමා වර්ෂ-
භොග්‍යෙණ භර්තු: !
යක්ෂශ්චක්‍රෙ ජනකතනයස්නාන
පුණ්‍යොදකෙෂු
ස්නිග්ධච්ඡායාතරුෂු වසතිං
රාමගිර්‍යාශ්‍රමෙෂු ! - [1]

වෙන වචනයක් නොයොද 'අස්තගමිත මහිමා'යි කාලිදස යොද ඇත්තේ යක්ෂයාගේ බලය යටපත් කරන ලද්දේ තාවකාලික ලෙසින් බව කීමටය. හිරුගේ බැසයාම සම්බන්ධව යොදන වචනයක් ඈඳා ගැනීම නිසා යක්ෂයාගේ නැතිවී ගිය මහිමය යළිත් ඇතිවන බව පාඨකයාට දැනේ. එය 'වර්ෂ-භොග්‍යෙණ' යන්න හා යෙදී අර්ථය තියුණු කරයි. 'ජනකතනයස්නානපුණ්‍යොදකෙෂු' යන පදය රාම-සීතා කථාව පාඨකයාගේ මතකයට ගෙනෙයි. එයින් ප්‍රස්තුතයට අවශ්‍ය චිත්ත තත්ත්වයක් ඔහු කෙරේ ඇති වෙයි. ''පුණ්‍යොද-කෙෂු' යන්න අර්ථවත් ලෙස යොද තිබේ. 'ස්නි-ග්ධච්ඡායාතරුෂුවසතිං' යන වචන සංයෝගයෙන් වියෝගය නිසා අසරණබවට පත් යක්ෂයා අවට 'අඳුර' පැතිරී ඇති බව ධ්වනිත කරවයි. වචන භාවිතය මඟින් විශෙෂ ස්මෘතියක් බිහිකළ හැකිබව පෙන්වීමට කදිම නිදසුනකි.

ගුත්තිල කාව්‍ය කාරයා වාදයෙන් පැරදී යන මූසිලයාගේ චිත්ත තත්ත්වයත්, පරිසරයත්, අවස්ථාවත් කථාවට සම්බන්ධකර එකට ගෙන කෙතරම් කෙටියෙන් වනා ඇත්දැයි විමසන්න.

(339) මූසිලයා සතන
පිරුණු සෝදුක් විලසින
දිගු බිත වසාගෙන
වදිත ගන අඳුරු කඳ පැතිරෙන

1. පූර්ව මේඝය 1

මෙසේ කවියා පරෙස්සමෙන් තෝරා ගන්න වචන අනුව වචන තුළ ඇති 'ස්මෘති ශක්තිය' හේතුවෙන් පාඨකයාට ඕනෑම පරිසරයකට ප්‍රවේශ වී, ඕනෑම අත්දැකීමක් කාල්පනික ලෙස විඳීමේ අවකාශය ලැබේ. මෙම 'සංයෝජන' (Synthesis) ගුණය නිසා නොයෙක් දේ එකවිට කීමෙහි කවියා සමත්වෙයි. අදහස් 'කැටි කිරීම' කාව්‍යයට බෙහෙවින් අවශ්‍යය. මෙය උසස් නාට්‍යයක විශිෂ්ට ගුණයකි. නාට්‍යයක පසුබිම විස්තර කරනු වස් වේදිකාව දක්වෙන සවිස්තර සැරසිලි උසස් නාට්‍ය රචකයාට අනවශ්‍ය වන්නාක් මෙන් අභි-ප්‍රෙත රසය මතුකිරීමට කවියාට අධික විස්තරය අනවශ්‍යය.

කාව්‍යයට 'සදකාලික වටිනාකමක්' ලබා දෙන නාට්‍යමය බවක් හැම උසස් කාව්‍යයකම දක්නට ලැබේ.

මෙතෙක් විස්තරවූ, කාව්‍යයට නාට්‍යමය බවක් ලබාදෙන අංග සැකෙවින් මෙසේ දැක්විය හැක.

1. සාමාන්‍ය ප්‍රකාශනයක එල්බ නොගැනීම
2. විස්තර කරන දේ සම්බන්ධව 'පොදු බවක්' ඇති කරවන 'සාධාරණී කරණය'
3. නාට්‍යොචිත අවස්ථා අනුකරණය කිරීම
4. නොයෙක් අවස්ථාවල චරිත තුළ ඇතිවන චිත්ත තත්ත්වයන් නිරූපණය කිරීම
5. 'සංවාදය' උපයෝගී කර ගැනීම
6. (අ) භාව ප්‍රධානතාව යටපත් කිරීම
(ආ) පෞද්ගලිකත්වය යටපත් කිරීම
7. හදවතේ අවශ්‍යතාව අනුව ප්‍රස්තාවොචිත ආකෘතියක් සොයා ගැනීම
8. වචන පිරිමැස්ම සහ අදහස් 'කැටිකර' දැක්වීම.

සිංහල නෘත්‍ය සංගීතය

සෝමදාස ඇල්විටිගල

සිංහල නෘත්‍ය සංගීතයේ ප්‍රභවය සොයා බැලීමේ දී සිංහල නාට්‍යයේ ඉතිහාසය ගැනද සැලකිලිමත් වීම නිරායාසයෙන්ම සිදුවිය යුත්තකැයි සිතමි. බෞද්ධ සිතුම් පැතුම් පසුබිම්කොටගෙන වැඩී විහිදී ගිය සිංහල ජන ජීවිතයට කෙළිනළු එතරම් ම හුරු වූවේ නොවේ. මෙය සනාථ කරනු සඳහා බොහෝ ලේඛකයන් විසින් දක්වන ජනප්‍රිය සාධකය වීදගම හිමියන්ගේ ලෝවැඩ සඟරාවෙන් ගනු ලැබෙයි. වීදගම හිමියන් අරණ්‍යවාසී නිකාය මෙහෙයවමින් ග්‍රාමවාසී නිකායේ පහන් තරුව බවට පැමිණ සිටි තොටගමුවේ සිරි රාහුල් හිමියන්ටත්, පොදුවේ මුළු ග්‍රාම වාසී නිකායටත්, ඒ නිකායේ සිතුම් පැතුම් වලටත්, සමච්චලයක් කිරීමේ අටියෙන් ලියූවේ වුවද ''කුමන නැටුම් කෙළි කවට සිනා ද'' යන කව් පදය කණට බණ හුරු කාගේත් සිතට එක්වරම සිහියට ගෙනෙන්නේ ධම්ම පදයේ ගාථාවකි.

''කොනු හසො – කිමානන්දො – නිච්චං
පජ්ජලිතෙ සති
අන්ධ කාරෙන ඔනද්ධා – පදීපං න
ගවෙස්සථ''
—(ධම්ම පදය 146–ජරාවග්ග)

අසංවරව විහිදී යන සිතුම් පැතුම් වලට සංවර බවක් හා උණුසුමින් තොර ශාන්ත භාවයක්ද එමගින් හික්මී ගිය ගුණ වගාවක් ද පොදු සමාජය තුළ ඇතිකිරීමේ අටියෙන් දේශනා කළ ධර්මධරයාණන් වහන්සේගේ වීතරාගී සිතුවිළි වලින් වෙලී ගිය ජීවන ක්‍රමයකට උරුමකම් කී බෞද්ධ මහොපාසකයා ගෙන් කෙළි නළු වලට තැනක් නොලැබී යාම සැබැවින්ම විය යුත්තකි. එහෙයින් භාරත නාට්‍ය කලාවට ඇති දිගු පුරාණය වැනි අඛණ්ඩව ගලා ගිය ඉතිහාසයක් සිංහල නාට්‍යයට නැත්තේ ය. සංස්කෘත නාට්‍යයේ ඉතිහාසය මහා භාරතයේ හා රාමායණයේ කාල දක්වා දිගු වූවකි.

දහනව වැනි සිය වසේ දී ලක්දිව ප්‍රචලිතව ගිය නාඩගම ද්‍රවිඩ නාටකයට නෑකම් කියන්නක් වේ. මේ වකවානුවෙහි ලියැවුණු සාහිත්‍ය කෘතීන් දෙස බලන විට මේ බැව් හොඳින් පැහැදිලි වනු ඇත. නාඩගමෙහි පොතේ ගුරු පැරණි නාට්‍යයේ සූත්‍රධාරීට නෑකම් කියන්නෙකි. සංස්කෘත නාට්‍යයේ කථාවෙහි ශරීරය තුලට රිංගා සිටි ''විට'' නොහොත් 'විධූෂක' සිංහල නාට්‍යයේ ''බම්බුවා'' යනුවෙන් හැඳින්වේ යැයි සිතේ. ඔහු නරඹන්නන්ට විනෝදය ගෙන දීම සඳහාම වේදිකාවට පැමිණි කවටයාය. නාඩගමට ප්‍රචාරක මාධ්‍යයක් වශයෙන් මුද්‍රණකලාව ද පිහිට වූයේ යැයි සිතේ.

මේ අවධියේ දීම 'ලීලා' 'ශාන්ත ජොසfපට්' හා 'හෙලේනා' වැනි ක්‍රිස්තියානි නාටකද මුද්‍රණයෙන් ප්‍රචාරයට පැමිණියේය. මහා භාරතය හා රාමායණය ආදී වෘතාන්තයන්ගෙන් උපුටා ගත් කොටස් හා පෙරදිගට නුහුරු වූ ඕරිසොන් පාලෙන්තින්, සහ බ්‍රම්පෝඩ් වැනි යුරෝපීය කතා ද නාඩගම් වශයෙන් ප්‍රචාරයට පැමිණ ඇත්තේ මේ මුල් කාලය තුළදීය.

කෙසේ හෝ මෙරටට පැමිණි උතුරු ඉන්දියානු සංචාරක නැටුම් කණ්ඩායම් වේදිකා නාට්‍යයෙහි මුහුණුවර සම්පූර්ණයෙන්ම වාගේ වෙනස් කිරීමට හැකි වූ බලවේගයක් විය. වික්ටෝරියා හා බලිවාලා යන පාසි සංචාරක කණ්ඩායම් මෙයින් ප්‍රධාන තැනක් ගනී. මෙම නාට්‍ය කණ්ඩායම් මගින් එතෙක් මෙරට වේදිකාවට නුහුරු දෙයක්ව තිබූ හින්දුස්ථානි සංගීතයත්, ප්‍රස්තුත කථාව වඩාත් ඔප්නභා සකස් කිරීමේ හුරුවත් මෙරට නාට්‍යයට එක් කරන ලදී. මේ යුගයේදීම සිරිසඟබෝ, ඇහැළේපොල හා දස්කොන් වැනි නාට්‍ය කීපයක් ද වේදිකා ගත විය. මහාකවි ෂෙක්ස්පියර්ගේ කථා කීපයක් ද මේවාට එක් වූයේ ය.

විසිවන සියවසෙහි සිංහල නාට්‍යයේ පුරෝගාමිකයන් වූයේ ජෝන් ද සිල්වා සහ චාර්ල්ස් ඩයස් යන දෙදෙනා බවට විවාදයක් නැත. අදත් උණුසුම් වාද විවාදයනට භාජන වී ඇති මරදනේ ටවර් හෝල් ශාලාව මේවා වේදිකා ගත කිරීමේ මධ්‍යස්ථානය වූයේය. ජෝන් ද සිල්වා සහ චාර්ල්ස් ඩයස් යන පුරෝගාමිකයන් විසින් හඳුන්වා දුන් ශෛලිය සිනමාව ජනප්‍රිය වන තුරුම සිංහල නාට්‍යයේ එකම මුහුණුවර විය. මෙම වේදිකා නාට්‍යයනට සංගීතය සැපයූවන් අතර විශ්වනාත් ලව්ජි හා නවාබ්ඛාන් විශේෂ තැනක් ගනිතැයි සිතමි. පසු කාලයෙහි ඔහුගේ ආභාෂය ලැබීමට සිටියෝ ඇම්. ජී. පෙරේරා, මොහොමඩ් ගවුස්, බී. එඩී. සිල්වා (එඩී මාස්ටර්) සහ රූපසිංහ මාස්ටර් යන ආදීහුය. එකල වේදිකාවෙහි දිළුණු නළුවන් ගැන සඳහනක් කිරීමද උචිත වනු ඇතැයි සිතමි. මුල්ම අවධියේ නිළියන්ගෙන් තොර වූ වේදිකාව බබලවන ලද්දවුන් අතර බී. බන්ටා සිල්වා, සිමියොන් ද සිල්වා, රොමානිස් පෙරේරා, චාර්ලිස් (කුමාර චාලි) එඩ්වින් පෙරේරා, සහ මැනුවෙල් ගොඩිගමුවේ ද වූහ. නිළියන් වේදිකාවටපැමිණියේ මෙයට බොහෝ කලකට පසුවය. සිංහල නෘත්‍ය සංගීතය ගැන කථාකරද්දී මෙම කරුණ වැදගත් එකක් වන්නේ නොයෙක් හිරිහැර මධ්‍යයේ වුවද වේදිකාවට ඇදී ආ මෙම නිළියනට හොඳින් ගී ගැයීමට ද හැකිව තිබුණු හෙයිනි. මෙය සිංහල වේදිකා නාට්‍යයේ තවත් පිටුවක් පෙරලීමක් විය. එකල වේදිකාවේ බැබලුණු තරු අතරින් ඇනී බොතේජු, ලක්ෂ්මීබායි, සුසිලා ජයසිංහ හා සෝමා කාන්තා ද බොහෝ කලකට අමතක නොවනු ඇතැයි සිතමි. ආයෝ සිංහල නාට්‍ය සභාව මේ නළු නිළියන් නිසා බැබලුණු බවද සත්‍යයකි.

අපගේ සාකච්ඡාවේ මාතෘකාව නෘත්‍ය සංගීතය හෙයින් ඒ ගැන කෙරෙන අදහස් ප්‍රකාශනයක දී සිංහල නාට්‍යයේ අතීතය හාරා බැලීමේ ප්‍රයෝජනය මේ යැයි ඉහත දැක්වූ කරුණු කීපයෙන් අවබෝධ වනු ඇතැයි සිතේ. සිංහල සංගීතයේ ආරම්භය කොතැනද? සිංහල යැයි නිශ්චිත වශයෙන් නිගමනය කල හැකි සංගීතයක් තිබේද? විදේශීය අනුග්‍රහයෙන් තොරව ස්වශක්තියෙන්ම වැඩී විහිදී යන සංගීතයක් මෙරට ඇත්තේද? මේ ආදී ප්‍රශ්න කෙරෙහි ද අපගේ අපක්ෂපාත සැලකිල්ල යොමු කිරීමට කාලය පැමිණ ඇතැයි සිතමු.

කඳුකරයේත්, වන්නිකරයේත්, ඇත පිටිසරටම සීමාව තුබූ සිව්පද වල අපගේ සංගීතයෙහි මූලාරම්භය සොයා ගත හැකිදැයි යන්න සැක සහිතය. මේ සිවුපද වලට වුවද "සරිගමපදනි" යන සප්ත ස්වරයන් තුලින් ගීතවත් බවක් දියහැකි වුවද පිරිත් දේශනයන් හිදී ඇසෙන මධුර බවට වඩා තියුණු ගීතවත් හඬක් ඒවායින් ලබාගත හැකිවේ දැයි යන්න ප්‍රශ්න කළයුතුව ඇත. ඒවායෙහි, සංගීතයෙහි මූලික ලක්ෂණයන් ගැබ්වී ඇති බැව් නම් සත්‍යයකි. එහෙත් එයම, ස්වශක්තියෙන් වැඩී යාමට හැකි සංගීතයක් බිහි කිරීම සඳහා ප්‍රමාණවත් වේද? ලංකාවෙහි කලා උන්නතිය සඳහා පුරෝගාමී වූයේ බෞද්ධාගම යැයි අපි කියමු. එහෙත් සංගීතයේ දියුණුවට බෞද්ධාගමෙන් ලැබූ පිහිට කවරෙක් දැයි යන්න සැක සහිතය. භාරතයෙහි සංගීතය හා නෘත්‍ය දියුණු වූයේ එම අංග ආගමික පුද පිළිවෙත් වලම කොටසක් වූ හෙයින් බැව් පැහැදිලි කරුණකි. ආගමෙනුත් සුචරිත වාදින්ගෙනුත් කිසිම අනුග්‍රහයක් නොලැබූ සංගීතය හා නාට්‍යය පොදු ජන රුචිය අනුවම හැඩ ගැසුණු බැව් පෙනී යයි. එහෙයින් සිව් පදයට ම ජනසංගීතය සීමා වීමෙහි කිසිම අපූරුවක් නැත්තේ ය.

ක්‍රි: පූ: 4,000 වැන්නෙහි ලක්දිව රජකම් කළැයි සඳහන් වන රාවණා රජු, පෙරදිග පැරණිම සංගීත භාණ්ඩය වන වීණාව නිපදවූ බව සඳහන් වේ. "ලංකාධාන" වැනි රාගයන්ගේ නිර්මාණයේ හිමිකම ද රාවණ රජු සතුව පවතී. මෘදංගාව හෙවත් මිහිඟු බෙරයද පැරණිම සංගීත භාණ්ඩයන්ගෙන් එකක් වේ. ක්‍රි: ව: 1400 දී පමණ භාවිතයට ආ "තබ්ලාව" මෙහි අනුකරණයක් යැයි සිතේ. මෙයින් පෙනී යන එක් කරුණක් නම් හින්දුස්ථානි සංගීතයෙහි ආදි නිර්මාපකයන් පවා ආභාෂය සඳහා ලංකාව දෙස බැලූ බව ය. මෙරටෙහි

සංගීතය අද වැටී ඇති පහත් තත්ත්වයට මූලික වශයෙන්ම වගකිව යුත්තෝ අනවශ්‍ය වාද භේද පතුරුවන දේශපාලකයන් හා ව්‍යාජ සමාජ ශුධාරකයින්ය. ආගමික බලපෑම් ද සැලකියයුතු ප්‍රමාණයකින් සංගීතයේ පරිහානියට මග පෑදූ බව ඇත්තකි.

සිංහල සංගීතය, එහි මුල් අවධියේ තුබූ කඨෝර භාවයෙන් ගොඩගැනීමට නව මං සොයා ඇවිද්දවුන් අතර ගැමි ගී වලින් ආභාසය හා රසාස්වාදනයක් සොයා එහි මිහිරි බව අන් අයට පෙන්වා දුන් එඩ්වින් කොට්ටගොඩගේ නම අමතක නොකළ යුතුව ඇත. කඨෝර බවෙන් තොර මාධූර්ය සංගීතයක් දේශීය මුහුණුවරකින් ඔප් නැංවීමට උත්සාහ කළවුන් අතරින් මුල් තැන් ආනන්ද සමරකෝන්ට හා සුනිල් ශාන්තයන්ට ද හිමිවිය යුතුයැයි සිතේ. භාරතයෙහි අද ඉතාම ප්‍රචලිතව පැතිරී ඇති රවීන්ද්‍ර සංගීතය දේශීය මුහුණුවරකින් සංගීතය නගා සිටුවීම සඳහා රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් කිවියාණන් ගත් මහත් ආයාසයේ ඵලයයි. තාගෝර් දේශීය සංගීතයක් ගොඩනැගීමේදී ආභාසය ලැබුවේ බෙංගාලී ජන ගී වලිනි. මෙවැනි අත්හද බැලීම් වලට ලංකාවේ තැනක් නැති වී ගියේ පොදු ජන රසාස්වාදනයේ හීන භාවය නිසායැයි සිතමි. සිංහල සංගීතයේ මුල්ම අවධියේදී වූ කඨෝර බව පහත සඳහන් ගීතයෙන් වටහා ගත හැකියැයි සිතමි.

'අමන දනෝ සිතහිමේ
නාට්‍ය කලා නාඩගම් වාගේය කියා
පවර ශාස්ත්‍ර මේ හින්ද
යාය පිරිහී රට වැටේ ඉන් සජණෙනි
කුකවි නිසා මෙම විද්‍යා
පාත බසී ලක්දිවේ – අයියෝ මෙකලේ
නොදෙනු ඊට ප්‍රස්ථාවක්
රම්‍ය සිංහල බස නොලව දුන් කසලෙහි.'

මෙම ගීතය ජෝන් ද සිල්වා විසින් රචනා කොට ඇත්තේ 1904 වර්ෂයේදීය. එහෙත් එයින් කලකට පසු ආනන්ද සමරකෝන් ගැයූ පහත සඳහන් ගීතයෙහි ලලිත පද මාලාවත් භාවයත්, ගීතවත් බව හා රිද්මයත් කෙතරම් ලයාන්විත අන්දමින් වෙනස් මුහුණුවරක් ගෙන තිබේද?

'එන්න ද මැණිකේ මමත් දියඹටා
නෙලන්න කෙකටිය මල්
හඳහාමි අර එබී බලන්නේ
අඳනොවැ පොහොය සුදෝ............'

සිංහල වේදිකා නාට්‍යයෙහි සංගීතයේ වෙනස්වීම ගැන ද මෙයට වඩා බොහෝ වෙනස් කතාවක් කීමට නොමැතිය.

ටවර් හෝල් යුගයේදී සරපිනාවටත්, වයලිනයටත්, තබ්ලාවටත් සීමා වී තිබුණු නාත්‍ය සංගීතය අද එස්රාජ්, බටනලා, ජලතරංග හා සිතාරයේත් සියුම් හඬ මැදින් රංග ශාලාව පුරා විහිද යන්නේය. මුල් අවධියේදී නාඩගම් වල දක්නට ලැබුණු ගීත ශෛලීන් අද වේදිකා ගත කොට ඇත්තේ අළුත්ම මුහුණුවරකින්ය. කඨෝර වචන මාලාවන් වෙනුවට සරල එහෙත් අර්ථයෙන් හීනවත් නොවූ ගීතයනට මධුර සංගීතය මුසු වී නැවුම් බවකින් නරඹන්නන් කරා ඒ. නාට්‍යයේ සංගීතය ඉදිරිපත් කිරීමේ නව මං සොයා වෙහෙසුනු නිෂ්පාදකයෝ අද ඉතා සාර්ථක ක්‍රම සොයාගෙන ඇත. සමහර අවස්ථා-වන්හිදී නළුනිළියන්ගේ හැගීම් ඉතා ප්‍රබල අන්දමින් නරඹන්නන් කරා පැමිණවීම සඳහා පසුබිමින් එන මිහිරි ගී නාදයක් යොදු ගන්නා ලදී. මෙය හින්දි චිත්‍රපටි සිහි ගන්වන්නක් වුවත් එයින් වේදිකා නාට්‍යය ලබා ඇති ඵලය ගැන සැලකිලිමත් විය යුතුයැයි හැඟේ. උදහරණයක් වශයෙන් සංගීතය නිසාම ජනප්‍රිය වන්නට තිබුණු 'පිංගුත්තර' වේදිකා නාට්‍යය මෙහි දී සඳහන් කළ හැකි ය. පිංගුත්තර නාට්‍යයෙහි ප්‍රධාන චරිතය වන පිංගුත්තර, නරඹන්නාට හඳුන්වා දෙන ලද්දේ පසුබිමින් ආ මිහිරි ගියක් මගිනි. එය ඉතා ප්‍රබල අන්දමින් සකස් වී තිබුණි. අවශ්‍ය වචන මාලාවත්, ලයත්, ගායනයත් සමඟ මිහිරි සංගීතය එක් වූ කළ ගීතයක ඇතිවිය හැකි වෙනස එයින් පැහැදිලි වන්නට ඇතැයි හැඟේ.

පොතේ ගුරා මිස ගායක පිරිසක් වේදිකාවට කැඳවීමක් මුල් අවධියේ නාඩගම් වල දක්නට නොතිබිණි. එහෙත් අද වේදිකා ගත වන ශෛලිගත යැයි කියවෙන නාට්‍ය සියල්ලම වාගේ ගායක පිරිසකගේ සහාය ලබන බැව් දක්නට ඇත. සංගීතය අනිවාර්ය අංගයක් කොට ගත් ශෛලිගත නාට්‍යය; සංවාද නාට්‍යය යටපත් කොටගෙන නැගී එතැයි යන බියක් ඉපදවීමට පවා ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදය හුරු කොටගත් සංගීතය බොහෝ දුරට බලපා ඇත. බොහෝ ශෛලිගත නාට්‍යයන් හී අන් සියලුම දේ අමතකව ගිය මුත් ලයාන්විත සංගීතය අමතක නොවන බැව් අත්දැකීමෙන්ම සඳහන් කළ හැකිය. ''මනමේ'' නාට්‍යයෙහි ''ප්‍රේමයෙන් මන රංජිත වේ............'' යනාදී ගියත්, ''නරිබෑණා'' නාටකයේ ''කුමටද සොබනියෙ කඳුලු සලන්නේ............'' යනාදී ගියත්, ''කුණ්ඩලකේසී'' නාට්‍යයෙහි ''අන්න බලන්, සඳ............'' යනාදී ගියත්, ''පිංගුත්තර'' නාට්‍යයෙහි ''කුමුදු කුසුම් පෙති අතරින්............'' යනාදී ගියත් ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදය අමතක වී බොහෝ කල් යනතුරුම මතකයෙහි රැව් නැගෙතැයි

සිතේ. ඒවා අද ජනප්‍රිය ගී බවට පැමිණ ඇත.

මැතකදී වේදිකා ගත වූ බොහෝ නාට්‍යවල ජනප්‍රිය ගී එකක් දෙකක් තිබීම විශේෂයට කරුණක් නොවෙතැයි සිතමි. ජෝන් ද සිල්වා විසින් දේශ භක්තිය හා ආගමාලය ද ජාත්‍යානුරාගය ද ඔප් නංවනු සඳහා ලිවූ ගී කලක් ජනප්‍රියව පැවැති බව මෙහි දී සිහියට නැගේ. එහෙත් අද ඒවා ගැන කථා බහ කරනු ඇසෙන්නේ වේදිකා නාට්‍ය ගැන පර්යේෂණ පවත්වන පුද්ගලයන් අතර පමණකි. මෙහිදී නිතැතින්ම සිහියට නැගෙන්නේ පියදාස සිරිසේනගේ නවකථා කලාවය. ඒවාත් කලක් බෙහෙවින්ම ජනප්‍රියව නොතිබිණි ද? ජෝන් ද සිල්වා විසින් රචිත පහත සඳහන් ගීයේ හෝ

‘පිනවන්ට සවන් ඇසුවන්ගෙ සොඳින්
සංගීත සිංහලද් දීපේ
මා වාගේ, උගත්, මේ කාලේ අයෙක් නැත
ඊට දුර්ජනා කෝපේ
ඇද්ද ඊෂ්‍යා මුන්ගේ
සංගීත කාරයෝ බෝමයි.
පුප්පන්ට ඉතා සමතෝමයි
දැන ගත්තු ශාස්ත්‍රයක් නැත්මයි
නොදකින් නරි වාදන්
පෙරෙන්නා දැන් පුරා පල්ලෙන්
ඉලංගෙ රංගේ මාටෙන් තේරේ
මෝඩකම් පේනා............’

පියදාස සිරිසේනගේ නව කථාවක හෝ සාහිත්‍යයේ කුලල් කා ගැනීමක් ගැන සඳහන් කළ ඩබ්ලිව්. ඒ. සිල්වා ගේ පොතක එන ප්‍රස්ථාවනාවක හෝ එතරම් වෙනසක් නැතැයි සිතමි. එහෙත් ඒවායින් ලද හැකි ආභාසයක් හෝ කාලීන වටිනාකමක් හෝ නොමැති බැව් දැන් පිළිගෙන අවසාන යයිද සිතමි. අද නාට්‍ය නිශ්පාදකයන් ගීත රචනය යොදගන්නේ කුමන අදහසක් නරඹන්නාට ප්‍රවාහනය කිරීම සඳහා ද යන්න පහත සඳහන් ගීයෙන් වැටහෙනු ඇතැයි සිතමි.

‘‘පුතු සෙනේ මස් නහර හම සිඳ
ඇට සොයා ගොස් ඇට තුලට වැද
ඇට මිදුළු මත රඳා සිට දුක්
දෙයි නිබන් ද —’’

—(සිංහබාහු නාටකය)

හුදු බාහිර ඔපයට පමණක් සීමා නොකොට නරඹන්නන්ට අළුත් දර්ශනයක් හා ගැඹුරු ජීවන දෘෂ්ඨියක්ද ලබා දීමේ මාධ්‍යයක් ලෙස අද නෘත්‍ය සංගීතය යොදගෙන ඇත. මෙවැනි වදන් මාලාවක් සිතාරයේ තත්වල සියුම් කෙඳිරිල්ලත් සමග රඟහල තුල රැව්දෙන විට ඒ ඇසෙන්නේ නරඹන්නාගේ කන් වලට නොව හදවතට යැයි මම සිතමි. අන් කිසිම වාහන මාධ්‍යයකින් ප්‍රවාහනය කළ නොහැකි තරම් සියුම් වේදයිතයින් මිනිස් හදවත තුලට ගෙනයාමේ බලය සංගීතය තුළ ඇතැයි කීම අළුත් මතයක් ප්‍රකාශ කිරීමක් නොවනු ඇත. එවැනි සියුම් හැඟුම් උතුරා යන තරම් ජීවයෙන් පිරි නළුනිළි පිරිසක් විසින් නරඹන්නන්ගේ නෙත් හමුවේම ගායනා කිරීමේ දී ඇතිවිය හැකි වෙනස කෙබඳු දැයි වටහා ගත හැකි වේ. වේදිකා නාට්‍ය සිනමාවෙන් වෙනස් වන්නේ මේ නිසාය. කැමරාවක් මගින් කළ හැකි සියළුම කාර්මික උපක්‍රම යොදා තිරය මත පෙන්වන ඡායාවන්ගේ මුවගට නගන ගීතයකත්, වේදිකාවක පනපිටින් පෙනී සිටින නළුවෙකුගේ මුවගට නංවන ගීතයකත් වෙනස ඇත්තේත් එතැනය. කණින් යමක් ඇසීමේත්, හදවතින් යමක් ඇසීමේත් වෙනසක් ඇතැයි සිතෙන්නේත් එවිටය. මිනිස් ඉතිහාසය පුරා විහිදී යන ප්‍රේමයේ හා ශෝකයේ උපතත්, අපමණ දුක් ගැහැට හා පීඩාවන් මැදින් හෙලූ කඳුළු වල උපතත් එහිම යැයි සිතේ. මිනිස් වේදනාවන් හා දුක් ගැහැටත් ඒ මැදින් දිවගිය අසීමිත ප්‍රේමයේ හා අනන්ත ශෝකයේත් කඳුළු හැඳිනගත හැක්කේ හදවත මගින් පමණකි. මාතෘ ප්‍රේමයත්, එමගින් හදවත පිරීයන අපරිමිත ආදරයත් වේදිකාව මත නිරූපනය කිරීමට ගත් තැනක් පහත සඳහන් වන ගීයෙන් පැහැදිලි වෙතැයි සිතමි.

‘බිළිඳු තොලක කිරි සුවඳ උරන්නයි
ළමැද දෙතනපුඩු උඩට හැරෙන්නේ
කුසෙහි පුතුට නිදි යහන සදන්නයි
පළල් උකුල පටු ඉහට ලැබෙන්නේ
නියම කලට තන කිරට පෙරන්නයි
නහර පුරා ලේ දහර දිවෙන්නේ
පුතෙකු නොමැති කළ ඒ කිරි ලේමයි
සිරුර දවන විස බවට හැරෙන්නේ.’

—(මූදු පුත්තු)

නෘත්‍යයත් සමග එක්වූ සංගීතයේ මිහිරි ස්වරයන් මගින් සැබෑ මිනිස් හැඟුම් හා එමගින් පොදු මිනිස් සංහතියද කෙරෙහි ඇතිකළ යුතු දයාවේ හා ප්‍රේමයේත් උල්පත් වඩාත් සිහිල් කරවනු ඇත. සැබෑ මිනිස් හැඟුම් ඇතියවුන් තුළ මිස ව්‍යාජ සමාජ ශුධාරකයින් තුළ හෝ ඉහිරුණු කිරට අඬන සහායවාදීන් තුළ හෝ එවැනි හැඟුම් කවදවත් ඇති විය නොහැකි ය.

සංස්කෘත නාට්‍යයේ ක්‍රම විකාශය

ගුණසීල ජයවර්ධන

ක්‍රිස්තු වර්ෂාරම්භයට පූර්ව දෙවැනි ශතවර්ෂයේ මැද හරියේ දී පමණ ලියන ලදැයි සැළකෙන මහා භාෂ්‍යයෙන් සහ ඊට කලින් සකස් වූ ග්‍රන්ථ වලින් ලැබෙන තොරතුරු අනුව සියලුම අංගයන් ගෙන් සමන්විත වූ නාට්‍යයක් තිබුණාහයි සිතීමට පුලුවන් කමක් නැත. මහා භාෂ්‍ය ලියන ලද අවධිය වන විට ක්‍රියාවලින් පමණක් කථා නිරූපණය කිරීම පැවතුණි. මේ නිරූපණයන්ට සමහර අවස්ථාවලදී සංවාදයත් එකතු කර ගන්නට ඇතැයි සිතේ. මේ අවධියෙහි, දෙපිලකට බෙදී වීර කථා කථනය කිරීමේ ක්‍රමය ද දියුණුවී තිබුණු බව පෙනේ. කථනය පමණක් නොව ගායනයත් කළ ''නට'' යන් ගැන මහා භාෂ්‍යයෙහි සඳහන් ය. ස්ත්‍රී චරිතයන් නිරූපණය කළ ''**නට**'' **භ්‍රැකුඩ්ස** යන නමින් හැඳින්විනි. මෙයින් පැහැදිලි වන්නේ භාරතීය නාට්‍යයේ මුල් අවස්ථාවේදී නාට්‍යවල රඟපෑමට ස්ත්‍රීන් නො ගත් බව ය. නර්තනයෙහි හා ගායනයෙහි ස්ත්‍රීන් යෙදුණු බවට සාක්ෂ්‍ය මහාභාෂ්‍යයෙහි ඇත. මහාභාෂ්‍යයෙන් ලැබෙන ඉහත සඳහන් තොරතුරු අනුව, ඒ අවධියෙහි භාරතීය නාට්‍යය පැවතුණේ කලල අවස්ථාවක යයි නිගමනය කළ යුතු ය. ඒ ප්‍රාථමික අවස්ථාවෙහි විෂ්ණු–කෘෂ්ණ පිළිබඳ කථා හා වෙනත් ආගමික කථා පමණක් නිරූපණය කිරීම පිණිස නාට්‍යය උපයෝගී කරගත්හයි සිතීමට ද මහාභාෂ්‍යයෙහි දක්වා ඇති **කංසවධ බලිබන්ධ** ආදී නිදර්ශන අනුබල දෙයි.

ග්‍රීෂ්ම ඍතුවත් හේමන්ත ඍතුවත් අතර ඇති වූ සටනක් අනුකරණය කරනු ලැබූ නාඩගම් විශේෂයකින් ග්‍රීක නාට්‍යය ආරම්භ වූ බව සළකනු ලැබේ. කංසවධය ද ශස්‍ය සංරක්ෂණයත් පොළොවේ සරු බව වඩාලීමත් පරමාර්ථකොට ගෙන පවත්වන ලද එබඳුම ආගමික චාරිත්‍රයකැයි විද්වත් **කීත්** කල්පනා කරයි. **කීත්**ගේ මතය අනුව භාරතීය නාට්‍යත් ආරම්භවන්නට ඇත්තේ ඒ ස්වාභාවික සිදුවීම් අනුකරණය කළ **කංසවධය බලිබන්ධය** ආදී ආගමික චාරිත්‍රවිධි විශේෂයකිනි.

ආගමික චාරිත්‍ර විධිවලින් ග්‍රීක නාට්‍යය විකාශනය වූ නිසා භාරතීය නාට්‍යයත් විකාශනය වූයේ ආගමික චාරිත්‍ර විධිවලිනියි නිගමනය කළ යුතු ද? විෂ්ණු–කෘෂ්ණ සම්බන්ධ යථෝක්ත කථාවන්ට කිට්ටුවෙන් ආශ්‍රිත වූ එක්තරා නාට්‍ය ක්‍රමයක් පැවති බවත් භාරතීය නාට්‍යය විකාශනය වූයේ ඒ නාට්‍ය ක්‍රමයෙන් බවත් ඇතැම් විචාරකයෝ කල්පනා කරති. සංස්කෘත නාට්‍ය සාහිත්‍යයේ ඉතිහාසය එවැනි නිගමනයකට අනුබල දෙතියි ඒ විචාරකයෝ පවසති.

කෘෂ්ණ ඇඳහිල්ලට පුරාණයේදී ශූරසේන නැතහොත් මථුරා ප්‍රදේශය බෙහෙවින් ආශ්‍රිත වූයේය. ඒ නිසා සංස්කෘත නාට්‍යයෙහි සාමාන්‍යයෙන් භාවිතා කරන ලද ප්‍රාකෘතය **ශෞරසේනී** ප්‍රාකෘතය විය යුතු යයි තවත් මතයකි. මෙය හුදු අනුමානයෙන් විනා ප්‍රබල කරුණු ආශ්‍රයෙන් බැසගත් නිගමනයක් නොවේ. අංග සම්පූර්ණ සංස්කෘත නාට්‍යයෙහි කෘෂ්ණ ඇඳහිල්ල ප්‍රධාන තැනක් ගත් බැව් නිසැකය. කෘෂ්ණ ඇඳහිල්ල හා සම්බන්ධ ''**හොලී**'' නම් වසන්තෝත්සවය භරත මුණිවරයා සඳහන් කරන ''**ජර්ජර** හෙවත් **ඉන්ද්‍රධ්වජ**'' පූජාවට ඇතැමෙක් සමකරති. භරත මුණිවරයා සඳහන් කර ඇති පරිදි, ඉන්ද්‍රධ්වජ පූජාව නාට්‍යයේ පූර්වරඞ්ගයට අයත් කොටසකි. ''**හොලී**'' උත්සවය ඉන්ද්‍රධ්වජ පූජාවට සම කරන්නෝ ස්වකීය මතය සනාථ කිරීම සඳහා එංගලන්තයේ පැවැති ''**මේපෝල්**'' නම් උත්සවයත්, රෝමයේ පැවති ලිංගපූජා සම්බන්ධ චාරිත්‍ර විධිත් සාධක වශයෙන් ගෙන හැර දක්වති. මේ මතය ද කරුණු හරි හැටි තේරුම් නොගෙන කරන ලද හුදු අනුමාන යැයි පැවසීම නිවරදය.

භරතමුණි ධ්වජමහ නම් උත්සවයක් ගැනද නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් කර ඇත. මේ ''ධ්වජ–මහ'' නම් උත්සවය ආශ්‍රයෙන් භාරතීය නාට්‍යය ආරම්භ වූ බව ඔප්පු කිරීමට **හරප්‍රසාද් ශාස්ත්‍රී** මහතා උත්සාහ කර තිබේ. එහෙත් **ශාස්ත්‍රී** මහතා ඉදිරිපත් කර තිබෙන සාධක ප්‍රබලත්වයෙන් හීනය. ආරම්භය කුමක් වුවත්, ජර්ජර පූජාව චාරිත්‍රානුකූල දෙවාරාධනයක් බව සිතීමට සංස්කෘත නාට්‍යයේ පූර්වරඞ්ගයට අයත් නාන්දිය ආදී ආගමික චාරිත්‍ර අනුබල දෙයි. එබැවින් භාරතීය නාට්‍යයේ ආරම්භය ඒ ආගමික චාරිත්‍රවලට සම්බන්ධ කිරීම අනවශ්‍යයි සිතේ.

භාරතීය නාට්‍යයක් ආරම්භ කිරීමට කලින් දෙවාරාධනය වැනි ආගමික විධි කීපයක් පිළිපදිනු ලැබේ. මෙය නාට්‍යයත් ආගමත් අතර සම්බන්ධයක් තිබෙන බවට සාක්ෂ්‍යයකි. **ඉන්ද්‍ර කෘෂ්ණ** දෙදෙනා මෙන් ම ශිව ද නාට්‍යයට සම්බන්ධ වේ. ශිවගේ සහ පාර්වතීගේ අනුග්‍රහය නිසා, තාණ්ඩව හා ලාස්‍ය නෘත්‍ය විලාස නාට්‍යයට ඇතුළත් වුණු බව භරතමුණි පවසයි. රාම ද නාට්‍යයට සම්බන්ධ ය. කෘෂ්ණ පිළිබඳ කථාවලට වඩා රාම පිළිබඳ කථාය සංස්කෘත නාට්‍ය බොහෝමයකට වස්තු වී තිබෙන්නේ.

ඉහත සඳහන් කරුණු, ආගමික චාරිත්‍ර විධි පදනම් කරගෙන භාරතීය නාට්‍ය වැඩුණහයි පවසන්නන් විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. භාරතීය නාට්‍යයේ විකාශනයට ආගමික චාරිත්‍ර විධි පදනම් වූ හයි යන මතය නොපිළිගත්තත් ඒ චාරිත්‍ර නාට්‍යයේ විකාශනයට ප්‍රබල රුකුලක් වූ බව නම් පිළිගත යුතුය. ''ආගම'' නාට්‍යයේ විකාශනයට රුකුලක් වූ බවට සාක්ෂ්‍ය බෞද්ධ හා ජෛන පොතපතින් ද ලැබේ. එහෙත් ඒ සාක්ෂ්‍ය අන්තර්ගත බෞද්ධ සූත්‍රයන්ගේ කාලනිර්ණය අවිනිශ්චිතය. ඇතැම් බෞද්ධ සූත්‍රවල සඳහන් වන **විසූකදස්සන, නච්ච, පෙක්ඛා** ආදී වචන ද **සමජ්ජ** පිළිබඳ තොරතුරු ද නියම නාට්‍යයක් පැවති බවට සාධක වශයෙන් පිළිගත හැකිය. ඒ දර්ශන නැරඹීම භික්ෂූන්වහන්සේට තහනම් කරන ලදී. එහෙත් **අශ්වඝොෂ** පඬිතුමාට බෞද්ධ කථාවක් වස්තුකොට ගත් නාට්‍යයක කර්තෘත්වය ආරෝපනය කරනු ලැබේ. අශ්වඝොෂ හිමිට ආරෝපිත ඒ නාට්‍ය ඇත්තවශයෙන් ම අශ්වඝොෂ විසින් නම් ලියනු ලැබුවේ, නාට්‍යය තත් කාලීන සමාජයේ ප්‍රබල අංශයක් ව පැවති බව සිතා ගතයුතුය. එය ප්‍රබල අංශයක්ව, ඒ අවධියේ නොතිබුණා නම්, තහනමට පිටුපා අශ්වඝොෂ නාට්‍ය රචනයට නොපෙළඹෙනු ඇත.

මහායානිකයන්ගේ කෘතියක් වන **ලලිත විස්තරයේ** එක් තැනෙක (1. 11) බුදුන්වහන්සේ දැන සිටි නොයෙක් ශාස්ත්‍රයන් ගැන සඳහන් ය. ඒ ශාස්ත්‍ර අතුරෙන් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ද එකකි. බුදුන්වහන්සේ මහා ධර්ම නාට්‍යය නැරඹීමට ලොවපහළ වූ උත්තමයෙකැයි ලලිත විස්තරයෙහි ප්‍රකාශිතය. **දිව්‍යාවදානයෙහි** සඳහන් ඇතැම් තොරතුරු වලින් තත් කාලීන සමාජයෙහි නාට්‍ය තිබුණු බව සිතේ. බිම්බිසාර රජතුමා නා රජුන් දෙදෙනෙකු ඉදිරියෙහි නාට්‍යයක් රඟ දැක්වූහයි කියන ප්‍රවෘත්තියක් ලලිත විස්තරයෙහි ඇතුළත්ය. නාට්‍ය ඉතා පැරණි කලාවක් බව පෙන්නුම් කරන කථාවක් **අවදානශතකයෙහි** එයි. කකුසඳ බුදුන් දවස, උන්වහන්සේගේම ඇරයුම පරිදි, ශොභාවතී නම් නුවරෙහි නළු පිරිසක් නාට්‍යයක් රඟදැක්වූහ. මේ නාට්‍යයේ නිෂ්පාදකයා බුදුන්වහන්සේ ගේ චරිතය නිරූපනය කළ අතර, සෙසු නළුවෝ භික්ෂූන්වහන්සේලාගේ චරිත නිරූපණය කළහ. ඒ නළු පිරිසම ගෞතම බුදුන් දවසත් රජගහ නුවර නාට්‍යයක් රඟදක්වා තිබේ. මෙයින් ඉමහත් කීර්තියක් ලබාගත් ''**කුවලයා**'' නම් නිලිය භික්ෂූන් මුලා කරමින් හැසුරුණාය. අනතුරුව බුදුන් වහන්සේ ඇය බිහිසුණු රුවැත්තියක් බවට පරිවර්තනය කර, ඇගේ නළුජීවිතය අවසන් කළසේක. **කුවලයා** ස්වකීය ක්‍රියා ගැන පසුතැවී ටික කලකින් රහත් බව ලැබූ බව ඒ කථාවෙන් පැවසේ. බුදුන් වහන්සේගේ ජීවිතයේ සිද්ධියක් අලලා නාට්‍යයක් නිරූපනය කළහයි කියන විබැවි කථාවක් ද ඇත. මෙයින් පෙනීයන්නේ නාට්‍ය රඟදැක්වීම බෞද්ධයන් අතර ජනප්‍රියව තිබූ බව නොවෙද?

එද සමාජයෙහි නාට්‍ය බෙහෙවින්ම ජනප්‍රියව පැවති නිසා අශ්වඝොෂ හිමි වැනි උගත් බෞද්ධ භික්ෂූහු බුදුන්වහන්සේගේ ධර්මයත් උන්වහන්සේගේ උදාර චරිතයත් මිනිසුන්ට පහදදීම පිණිස නාට්‍යය මාධ්‍යයක් කරගත්තෝය. ඔවුහු මහායානික භික්ෂූහුය. ථෙරවාදී භික්ෂූන්වහන්සේලා මෙන් මහායානික භික්ෂූහු නීති රීති අකුරටම පිළිපැදීමට උත්සාහ දැරුවෝ නොවෙති. කාලානුරූපව සකස්වීමේ අවශ්‍යතාවය මහයානික භික්ෂූන්ට මැනෙවින් අවබෝධ වූයේය. වීර කාව්‍ය කථනයත්, නාට්‍ය කලාවත් හින්දු භක්තිකයන් අතර ජනප්‍රිය වී තිබිණ. වීර කාව්‍ය කථනයත් නාට්‍යයත් මගින් හින්දුධර්ම ප්‍රචාරය විය. මහායානික භික්ෂූහුද ඒ මාධ්‍යයන් උපයෝගී කර ගත්හ. බුදුන්වහන්සේගේ ධර්මයත් උන්වහන්සේගේ උසස් ජීවිතයත් පිළිබඳ හැඟීමක් කාව්‍ය හා නාටක මගින් මිනිසුන්ට ලබා දීමට භික්ෂූහු තැත්කළහ. මෙතෙක් සොයා ගෙන ඇති නාට්‍ය අතුරෙන් පැරණිම නාට්‍යය අශ්වඝොෂ හිමියන්ට ආරොපිත ශාරිපුත්‍රප්‍රකරණය. බුද්ධචරිත සහ සෞන්දරානන්ද යන බෞද්ධ කාව්‍ය දෙකද සංස්කෘත කාව්‍ය අතුරෙන් පැරණිම කාව්‍ය වේ. භදන්ත අශ්වඝොෂ විසුවේ ක්‍රිස්තු වර්ෂ දෙවැනි ශතවර්ෂයේ මුල් භාගයෙහි හෝ ඊට කලිනැයි බොහෝ විචාරකයෝ පිලිගනිති.

බුද්ධ ධර්මයෙහි මෙන් ජෛන ධර්මයෙහිද නාට්‍ය බැලීම හා ගීත ඇසීම නුසුදුසුබව ජෛන ශ්‍රාවකයන්ට නිර්දේශ කර ඇත. නාට්‍ය ගීතාදිය පැවති බවට සාක්ෂ්‍ය ජෛන පොතපතින්ද ලැබේ. එහෙත් ඒ පොත්පත් ලියනලද කාලය අවිනිශ්චිතය. නාට්‍ය බැලීම හා ගීත ඇසීම තහනම් කරනු ලැබූ නමුදු, ජෛන ධර්මය ප්‍රචාරය කිරීම සඳහා කල්යැමේදී ජෛන භික්ෂූහුද නාට්‍යය මාධ්‍යයක් කොට ගත්හ. නාට්‍ය ඇති වූ කාලය පිළිබඳව තීරණය කිරීමට බෞද්ධ හා ජෛන පොතපතින් ලැබෙන සාක්ෂ්‍ය උපකාර නොවෙතත් ආගමික ඇදහිලිත් නාට්‍යයත් අතර යම්කිසි සම්බන්ධයක් පැවැති බව නිගමනය කිරීමට ඒ සාක්ෂ්‍ය උපකාර වෙතියි ඇතැම් විමර්ශකයෝ පවසති.

පතඤ්ජලීගේ අවධියෙහි නාට්‍ය පවතින්නට ඇත්තේ කලල අවස්ථාවකය. ඒ නාට්‍යය පසුව ඇති වූ ප්‍රාකෘත මිශ්‍රිත එකක් වූහයි අනුමාන කරනු ලැබේ. පතඤ්ජලි සඳහන් කරන **කංසවධ** සහ **බලිබන්ධ** ආදී වීර කථා සංස්කෘතයේ කථනය කරන්නට ඇතැයි සිතේ. එද නාට්‍යයෙහි රඟපෑ සාමාන්‍ය ජනයා සමහර විට ප්‍රාකෘත කථා කරන්නට ඇත. මහාචාර්ය සිල්වන් ලෙවිගේ මතය අනුව මුලින්ම නාට්‍ය තිබෙන්නට ඇත්තේ ප්‍රාකෘතයෙනි. සංස්කෘත සීමා වී තිබුණේ ආගමික සාහිත්‍යයට පමණි. සංස්කෘත ලෞකික ව්‍යවහාරයට ඇතුල්වීමෙන් පසුවය නාට්‍යයටත් එය ඇතුල් වන්නට ඇත්තේ. ආරම්භයේ සිටම නාට්‍යයෙහි සංස්කෘත භාවිතා කරනු ලැබූහයි යන මතය මහාචාර්ය සිල්වන් ලෙවි නොපිලිගනී. මුල්ම භාරතීය නාට්‍ය ඇතිවූයේ ප්‍රාකෘතයෙනි යන මතය තහවුරු කිරීම පිණිස භරතගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වන ''**නට**'', ''**නාටක**'' **ඩිම** ආදී වචන ද සාධක වශයෙන් දක්වනු ලැබේ. මේ වචන ප්‍රාකෘතයෙන් ණයට ගත් බව ප්‍රාකෘත ආරම්භයක් ගැන කියන්නෝ පවසති.

භාරතීය නාට්‍යයේ මුල් අවදිය ආගමික ඇදහිලිවලින් සම්පූර්ණයෙන්ම වියුක්ත වූහයි නිගමනය කිරීමට අනුබල දෙන කිසිදු සාධකයක් නැතැයි මහාචාර්ය කීත් තරයේම කියාසිටී. කෘෂ්ණ ඇදහිලි නාට්‍යයේ විකාශනයට වැදගත් රුකුලක් වූ බව සිල්වන්ලෙවි මහතා ද අවධාරණයෙන් පවසයි. කෘෂ්ණ ඇදහිලිවලදී සකු බස භාවිත කළහයි යන මතය ප්‍රතික්ෂෙප කරතොත්, සංස්කෘත නාට්‍යයට ප්‍රාකෘත ප්‍රභවයක් ආරෝපනය කරන විද්වතුන්ගේ තර්කය අනුව නාට්‍යය පටන් ගැනෙන්නට ඇත්තේ, පතඤ්ජලීගේ කාලයටත් පෙර බ්‍රාහ්මණ ආධිපත්‍යයෙන් මැඩී නොසිටි පිරිසක් අතරයැයි නිර්ණය කළ යුතු වේ. එහෙත් මහාචාර්ය කීත් ඒ මතයට එකඟ නොවේ. සංස්කෘත නාට්‍යය තත් සාහිත්‍ය ස්වරූපය ලැබූවේ බ්‍රාහ්මණයන්ගේ බුද්ධිමත් භාවය නිසා යි. ඔවුන්ගේ ඇදහිලිවලින් ලත් ආභාසය නිසා නාට්‍යය නව්‍ය ස්වරූපයක් ගත්හයි සිතීම යුක්ති යුක්තය. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි ප්‍රාකෘතයෙන් ණයට ගත් වචන සඳහන් වතුදු ආරම්භයේ දී නාට්‍යය ප්‍රාකෘතයෙන් සම්පාදනය වූ බව එයින් නොහැඟේ. නාට්‍ය කරනය පිළිබඳ නීති රීති සියල්ලක්ම පවසා ඇත්තේ සංස්කෘතයෙනි. ණයට ගෙන ඇත්තේ වචන කීපයකි. ඒ වචන ඇතුලු වන්නට ඇත්තේ නාට්‍යයේ විකාශනයට බෙහෙවින් උපකාර වූ සංගීත, නෘත්‍ය, නාඩගම් ආදී කලාවන්ගේ බලපෑම් නිසා යැයි මහාචාර්ය කීත් ප්‍රකාශ කරයි.

ආගමික ඇදහිලි ආශ්‍රයෙන් නාට්‍යය ආරම්භ වූහයි තර්ක කරන්නන් අතර මළවුන් පිදීම ආශ්‍රය කර ගෙන නාට්‍යයේ ප්‍රභවය විස්තර කිරීමට උත්සාහ ගත් පිරිසක් ද වෙති. ග්‍රීක නාට්‍යයත්, ලෝකයේ වෙනත් රටවල නාට්‍යයත් විකාශනය වූයේ ලෝකයේ ආගම්වලට මූලාශ්‍රයවූ මළවුන් පිදීම ඇසුරෙනියි පෙන්වීමට ආචාර්ය රිජ්වේ දරා ඇති තැත සුළුපටු නොවේ. ඔහුගේ මතය අනුව ආදිම භාරතීය නාට්‍යයන්හි රඟ පෑ නළුවෝ මළවුන් වෙනුවෙන් පෙනී සිටියෝය. ඔවුන් ඒ රඟ පෑම කෙළේ මළවුන් සතුටු කිරීමේ අටියෙනි. රාම සහ කෘෂ්ණ මෙලොව ජීවත් වූ මනුෂ්‍යයෝය.

ශිව ද මනුෂ්‍යාත්ම භාවයක් ලබා සිටියෙකි. ඒ නිසා විෂ්ණු, කෘෂ්ණ ඇදහිලි ද, මළවුන් පිදීම පරමාර්ථය කොට ඇත්තේය. මේ වූ කලී මළවුන් පිදීම ආශ්‍රය කර ගෙන නාට්‍යය ආරම්භ වූ හයි ඔප්පු කිරීමට ද උත්සාහ දරන්නන් තර්ක කරන අයුරුයි.

මේ තර්ක ප්‍රබල සාක්ෂ්‍යවලින් තොරව මනඃකල්පිත කරුණු ඇසුරෙන් ඉදිරිපත් කර තිබෙන නිසා ආචාර්ය රිජ්වේගේ මතයට වැඩි සැලකිල්ලක් දක්විය නොහැකිය. රාමගේ හා කෘෂ්ණගේ වීර වික්‍රම පෙන්වන නාට්‍ය දර්ශන ඉන්දියාවේ සෑම තැනකම පාහේ ජනප්‍රිය අංගයකි. නූතන භාරතීය නාට්‍යයන්හි ද අශෝක, චන්ද්‍රගුප්ත වැනි ශ්‍රේෂ්ඨ ඓතිහාසික චරිත ආශ්‍රිත කථා නිරූපනය කරනු ලැබේ. මේ නිරූපනයන්ගෙන් භාරතීය ජනයා තැත් කෙළේ මළවුන් පිදීම යැයි නිගමනය කිරීමට අනුබල දෙන කිසිදු සාධකයක් නැත. භාරතීය නාට්‍ය පමණක් නොව ග්‍රීක නාට්‍යයද මළවුන් පිදීම මුල් කර ගෙන ඇති වූහයි අනුමාන කිරීමට ද සාක්ෂ්‍ය නැත.

නාට්‍යයේ ප්‍රභවයට ආගමික පූජා විධි මූලාශ්‍රය වූහයි කියන මතයට මහාචාර්ය හිල්බ්‍රාන්ඩ්ට් සහ මහාචාර්ය ටෙන්කොනොව්ස් එකඟ නොවෙති. ආගමික පූජා විධි නාට්‍යයේ විකාශනයට උපකාර වූ බවට කිසිදු සැකයක් නැත.

ආගමික පූජාවිධිවල නාට්‍යයේ ආරම්භය සෙවීමට යෑම වැරදි බව **හිල් බ්‍රාන්ඩ්ට්** සහ **ස්ටෙන් කොනොව්** යන පඬිවරු කල්පනා කරති. ඇතැම් ආගමික පූජා විධි නාට්‍යයේ විකාශනයට උපකාර වූ බවට සැකයක් නැති බව පිළිගන්නා ඔවුහු භාරතීය නාට්‍යයේ ප්‍රභවයට උපකාර වූයේ නැටුමෙන් හා අභිනයෙන් පමණක් කථා නිරූපණය කළ එක්තරා මුග්ධ නාට්‍ය (mime) විශෙෂයක් හා වීර කථා කාව්‍ය කථනයක් බව පවසති.

සමන් — මහරගම